Bayreuther Blätter.

Monatschrift

des Bayreuther Patronatvereines.

Unter Mitwirkung

Richard Wagner's

redigirt

von

HANS von WOLZOGEN.

Zweiter Jahrgang 1879.

Inhalt des zweiten Jahrganges.

(Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.)

Siebentes Stück (Juli): S. 185—216.

Ueber das Dichten und Komponiren. Von *Richard Wagner*. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. Nachtrag zum ersten Theile. — Kritik: Blicke in's Kulturleben von Prof. Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. I. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines. Von *R. Wagner*.

Achtes Stück (August): S. 217—248.

Ueber die Schumann'sche Musik. Von *Joseph Rubinstein*. — Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von *C. Fr. Glasenapp*. II. Das Kunstwerk der Zukunft. 2. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Voltaire als Wagnerianer. Von *Edmond van der Straeten*. —

Neuntes Stück (September): S. 249 — 280.

Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen. Von *Richard Wagner*. — Kritik: Blicke in's Kulturleben von Professor Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. II. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. Aus *E. T. W. (A.) Hoffmann's* Werken zusammengestellt von *M. Plüddemann*. — Mittheilungen aus der Gegenwart.

Zehntes Stück (Oktober): S. 281 — 312.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. II. 1 — Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft." Von *Richard Wagner*. — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Bekanntmachung und Empfehlung des Vereinsvorstandes. — Beilage: Einladung zum Beitritt in den internationalen Verein zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. —

Elftes Stück (November): S. 313 — 344.

Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. Von *Richard Wagner*. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Von *Hans von Wolzogen*. II. 2. — Geschichtlicher Theil: Stimmen aus der Vergangenheit. *E. T. W. Hoffmann* als Musiker und Schriftsteller über Musik. Von *Martin Plüddemann*. — Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Anzeige des Vorstandes. —

Zwölftes Stück (Dezember): S. 345 — 372.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. Von *C. Fr. Glasenapp*. III. Schlussbetrachtung. — Ein Chorgesang des Aeschylos (Agamemnon 104—248). Von *Armand Pensier* (E. H. von Stein). — Geschichtlicher Theil: Mittheilungen aus der Gegenwart. — Geschäftlicher Theil: Rechnungsablage des Vereinsvorstandes über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronatvereines in den Jahren 1878 und 1879. — Beitrag für 1880! — Ueber die Lieferung der Blätter im nächsten Jahre. — Generalregister. —

Beilage zum Jahrgange: *Aufruf* nebst „Bestimmungen" und Anhang (S. im Generalregister). —

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Januar. Erstes Stück. 1879.

Im neuen Jahre.

Wohin wir blicken mögen, scheint uns das neue Jahr von den Deutschen unter Bekümmernissen und Sorgen, in Noth und Unzufriedenheit begonnen worden zu sein; denn vieles Schwere und Traurige hatte das alte ihnen gebracht, und nichts, worauf sie hätten die frohe Hoffnung einer besseren Zukunft gründen können. Diesem unglücklichen Ergebnisse gegenüber, muss uns mit eigenthümlicher Freude das Bewusstsein bewegen, dass gerade unser, für eine grosse Sache gegründeter, kleiner Verein, heute, inmitten unserer nationalen Nöthe, auf ein glücklich vollbrachtes Jahr seines erstaunlich raschen Aufwachsens und kräftigen Gedeihens zurückzublicken vermag.

Noch der Schluss des Jahres 1877 war für uns recht traurig gewesen in Folge der Nothwendigkeit des baldigen Aufgebens eines grossen, einzig gründlich heilsamen Planes zur dauernden Sicherung dessen, was die eine mitlebende geniale Kraft für die höchste Kunst der Vergangenheit, wie der Gegenwart, Unvergleichliches zu leisten vermocht haben würde. Das neue Jahr 1878 war alsdann mit dem neuen Versuche eines Aufrufes der wenigen, unseren Bestrebungen thätig zugewandt gebliebenen Freunde zu einer abermals angefrischten, vorsichtig auf längere Zeit berechneten, dabei aber auch

möglichst fest organisirten Wirksamkeit begonnen worden. Und nnn hat sich seitdem in der That eine Organisation ausgebildet und thätig bewährt, welche gegen 100 deutsche, österreichische und nichtdeutsche Städte durch besonders ernannte Vertretungen, hinter denen mitunter auch selbständige Vereine stehen, mit Bayreuth stäts enge verbunden erhält nnd eine unablässige Wirksamkeit ermöglicht hat, die, allmälig über mehr als zweihundert verschiedene Orte ausgebreitet, der Bayreuther Sache nunmehr bereits zwischen fünfzehn- und sechzehnhundert Mitglieder eines *allgemeinen Patronatvereines* zuzuführen im Stande gewesen ist.

Als wir am 1. Januar 1878 die bis dahin eingegangenen Beiträge überrechneten, mussten wir bemerken, dass allein durch die angestrengte Thätigkeit ganz einzelner, vorzüglich treuer Freunde der Sache, meistens in kleineren, oder fernab liegenden Städten, beträchtlichere Summen hatten aufgebracht werden können. Obenan stand das livländische *Riga*, wo der rastlose Eifer und reine Enthusiasmus unseres trefflichen Genossen *C. Fr. Glasenapp's*, des Biographen Wagner's, schon damals Unglaubliches erreicht hatte, wie er auch fernerhin, bei allem Wachsthume unseres Vereines, es durchzuführen vermocht hat, dass in der Statistik unserer Einnahmen jene ferne nordische Stadt eine der ersten Stellen sich stäts bewahrte. Demnächst überraschte uns damals die grosse Sendung aus dem kleinen *Viersen* in der Rheinprovinz, die wir der edelen Bereitwilligkeit desselben vermögenden Freundes, *A. Schmidt,* des jetzigen Vertreters des *Gladbacher Kreises,* verdankten, welcher zu jenen, von Wagner in seinem letzten Rückblicke erwähnten, ungemein wenigen*, nach den Festspielen an eine Deckung des Defizits ernstlich denkenden Anhängern gehört und dieses Allen voran durch einen eigenen Aufruf bewährt hatte. Von den anderen kleineren Städten zeichnete sich vornehmlich die, sonst im Sinne unseres Idealismus nicht eben wohlberüchtigte, Universitätsstadt *Göttingen* aus, wo wieder ein treuer Freund, dem grössere Mittel nicht zu Gebote standen, Dr. *L. Schemann*, lediglich durch sein persönliches eifriges Bemühen einen Betrag aus verschiedenen Orten und Gegenden zusammenbrachte, welcher seiner Stadt zu eigener Verwunderung einen der obersten Plätze in unserer ersten Statistik verschaffte.

Dieses und wenig dem Aehnliches waren die einzigen freundlichen Erfahrungen, die wir zum Beginne unserer Vereinsthätigkeit machen durften. Der grosse, schöne Plan Wagner's, den man sich gewöhnt hat, der Kürze halber, seinen „Schulplan“ zu nennen, war damit freilich nicht auszuführen. Doch aber boten sie den moralischen Grund, auf welchem weiter zu bauen war. Die Versprechung eines neuen Bühnenfestspieles, kaum vielleicht selbst nur von jenen wenigen Freunden allen richtig verstanden, erregte erneute Theilnahme für Bayreuth. Aber erst das regelmässige Erscheinen unserer Zeitschrift schien die erwünschte Sicherheit jener Versprechung genugsam zu verbürgen, um wirklich einen allseitig lebhafteren Anschluss an unseren Verein

zu veranlassen. Es gelang zunächst mit den bedeutendsten der noch selbständig bestehenden Wagnervereine sich in einen intimeren Zusammenhang zu bringen. Vornehmlich war es der immer eifrigst unserer Sache in jeglicher Gestaltung sein thätiges Interesse zugewandt erhaltende *Wiener Akademische Wagnerverein,* welcher alsbald sich bereit bewies andauernd für unsere Zwecke in Wirksamkeit zu bleiben; während der *Berliner Wagnerverein* sich zu einem bestimmten jährlichen Gesammtbeitrage von einer seinem Wirkungskreise entsprechenden Grösse entschloss. Auch andere Städte, in welchen vordem selbständige Vereine besonders thätig gewesen waren für die ersten Bayreuther Festspiele ein allgemeineres Interesse zu erwecken, gewannen jetzt wieder erneutes Vertrauen und folgten mit grösserer Bereitwilligkeit den Aufforderungen unserer dortigen Vertreter. So trat *München,* seinen Wagnerverein völlig in den Patronatverein auflösend, binnen Kurzem an die Spitze aller bei uns vertretenen Städte; so vergrösserte sich beständig die Zahl der Mitglieder aus *Leipzig,* das seinen selbständigen Verein nun ebenfalls aufgab, zumal durch die unausgesetzten Bemühungen unseres ungemein thätigen Vertreters, des Kaufmanns *Rudolf Zenker* dort; so gewannen wir auch aus einer alten Burg der Gegnerschaft, von *Cöln,* wo der treu ergebene *A. Lesimple* unter erschwerenden Verhältnissen zu wirken nicht ermattet, allmälig ein Mitglied nach dem andern; und endlich gesellten sich auch der *Weimaraner* und der neugebildete *Mainzer* Verein, ein jeder mit einer ganz besonders ansehnlichen Mitgliederzahl, zu uns. Mochten von aussen diese Vermehrungen noch recht bescheiden aussehen, so mussten sie doch uns, gegenüber den bisher gemachten Erfahrungen, den obwaltenden traurigen Zeitumständen und der ausschliesslich idealen Tendenz unseres ganzen Unternehmens, entschieden über Erwartung ermuthigend dünken. Dazu kamen nun noch wohl gelingende neue Errungenschaften, wie vornehmlich der sehr erfreulich still fortgedeihende junge *Pfälzer Verein,* welchen der Ingenieur *Carl Jolas* aus *Ludwigshafen* in das Leben gerufen hatte, und der sich binnen Jahresfrist über 10 Städte des Pfälzer Landes, die meistens vordem unserer Sache ganz ferne geblieben waren, verbreitet hat. In dem bisher durchaus unbetheiligten *Westfalen* gelang es jetzt von *Minden* aus, wo Dr. *Druffel* einen Zweigverein bildete, unserer Sache neue Anhänger zu gewinnen. Ebenso trat *Aachen* nun erstmals in unseren Kreis; *Mecklenburg,* mit Glück, und auch der örtlich wenig begünstigte *Schwarzwald,* sowie die *goldene Aue,* versuchten eine Annäherung; die lange zurückgebliebenen Hauptstädte *Oldenburg, Hannover* und *Breslau* gedachten jetzt ihrer künstlerischen Pflicht, und vor allen war es die ferne schlesische Hauptstadt, welche, Dank dem ausserordentlichen Eifer des Konzertmeisters *G. Brassin,* in wenigen Wochen alles bisher Versäumte so völlig nachholte, dass Breslau heute mit dem halben Hundert seiner Mitglieder den ältesten Vertretungen unseres Vereines in den für Wagner freundlichsten Städten gleichsteht. *Darmstadt,* obwohl vor 1876 durch einen Verein ausgezeichnet, ist die einzige grössere deutsche Residenz, welche bis jetzt sich noch nicht wieder gemeldet hat, während ringsherum, in

Frankfurt, *Mainz*, *Mannheim*, *Heidelberg* und weiter hinunter, den Rhein entlang, über den Schwarzwald bis zur Schweiz, das Interesse für unsere Sache sich gerade am Meisten ausgebreitet zeigt. Dort wirkt man auch im kleinen *Freiburg* thätig für uns, und der *Carlsruher* Verein sucht die akademische Jugend, des Polytechnikums, für die Unterstützung der idealen Bestrebungen zu gewinnen, denen sie sonst im heutigen Deutschland leider so wenig ernstliche Neigung zuzuwenden sich getrieben zu fühlen pflegt.

So hatten sich in *Deutschland* allmälig einzelne Personen aus den verschiedensten Lebenskreisen wiederum darauf besonnen, dass es in ihrem, nach einer grossen schöpferischen und befreienden Kraft vergeblich sich sehneuden Vaterlande doch eine einzige solche Kraft gerade auf demjenigen Felde gäbe, welches aus seiner rein idealen Natur die edelen Mittel zur innigsten Befreiung der menschlichen Seele von den lastenden Fesseln der feindlichen Realität der Zeit und des Raumes hervorzubringen vermag. Aber während unendlich Vielen im eigenen Lande unter den Wirren bedrängender Gegenwart jene eine hohe, Heil verheissende Erscheinung auf dem Felde der Kunst verborgen blieb, oder sie dieselbe doch nur durch die, aus den Niederungen des modernen sozialen Wesens täglich aufsteigenden schwarzen Nebelgebilde entstellt zu sehen bekamen, so hatte sich auch selbst der bewundernde Blick des *Auslandes* schon lange jenem merkwürdigen Lichte in richtig ahnender Schätzung seiner Bedeutung zugewandt, welches aus dem wunderlichen Nebellande, das aus so vielem Elende schon so vieles Grosse gezeitigt, wiederum mächtig aufgeleuchtet war und über die Grenzen hin von unversiegten ewigen Quellen zur Regeneration des heute so unglücklich rathlosen deutschen Geistes Kunde gab.

In diesem unserem eigenen Lande hätte unser Patronatverein aber, seine nationalen Zwecke mit tiefstem Ernste erfassend, die furchtbar schwere Aufgabe zu erfüllen: jenen aus der Tiefe dringenden *Quellen* zu wahrhaft und weit gedeihlicher Wirkung ein freies Gebiet realen *Lebens* in der grossen Volksgemeinde zu gewinnen. So zur Macht selber langsam anwachsend, vermöchte er vielleicht auch die thätige Anerkennung der in ihrer Rathlosigkeit um so trotzigeren faktischen Macht, die den Volksgeist als Staat verwaltet, auf sich heran zu ziehen. Jetzt aber ist diese Macht noch das Fremdeste, was auf unsere Bestrebungen blicken kann; und in dieser Fremdheit wendet sie auch den flüchtigen Blick sogleich wieder verächtlich von uns ab und den tausend wichtigen Verlegenheiten des politischen Augenblickes zu, mit deren diplomatisch-parlamentarischem Arrangement sie selbst, gedrängt von anderen zeitgemässen Mächten, ein Staats- und Volksleben zubereitet, in welchem jene urdeutschen Heilquellen nur kläglich versiegen, aber nicht frei befruchten können. Und doch braucht die Kunst ausser dem Genius, der sie schafft, ein Leben, in welchem sie selbst, sich völlich verwirklichend, erst wahrhaft leben und wirken, national werden und Kultur schaffen könne. Wenn einem grossen Künstler erhabene Werke aufgehen, so braucht er zu deren Leben eine freie

Stätte und vollkommene Mittel ihrer Darstellung, und diese Darstellung braucht ein durchaus mitfühlendes und verstehendes *Publikum*, das sich dem Geiste des Werkes ursprünglich verwandt weiss, und dieses Publikum braucht reichliche Möglichkeiten, das an der einen Stätte in festlicher Versammlung Erlebte, wiederum durch die Lande nach den Heimathorten zerstreut, an vielen anderen Stätten gleichen Sinnes nachgebildet und auf Fernerstehende rein und kräftig weiter wirken zu sehen. Wo alles Dieses nicht, oder auch nur zum Theile vorhanden ist, da kommen wir nicht zur wirklichen *Kunst*, sondern wir bleiben bei dem *Künstler*, zu dessen wahren Zugehörigen, die sein ganzes Wirken, als volle Wirkung tief in sich aufnehmend, an sich erfahren, doch immer nur eine allerkleinste Zahl der mitlebenden Volksgenossen sich rechnen darf. Und nun bekundet ein solcher grosser Künstler bei einzelnen zufälligen glücklichen Gelegenheiten auch die geniale Wundergabe: die im Alltagsschlendrian des modernen Kunsttreibens bis zur Unkenntlichkeit entstellten Werke unsterblich genannter Meiter der Vergangenheit durch seine Direktion in einer Weise wieder in's Leben zu rufen, welche die beseligten Hörer in der That erst erkennen lässt, *was* jene Werke in der Ganzheit ihres orginalen Styles, und bis in ihr kleinstes Detail, *sind* und uns sein *können*, und wesshalb man mit Recht jene Meister die Unsterblichen nennt, und wodurch sie in ihren Werken uns unsterblich erhalten bleiben können! Verloren gehen aber muss mit dieser persönlichen Wundergabe des einen lebenden Meisters der ganze Reichthum der also durch ihn momentan geretteten wahren Unsterblichkeit unserer nationalen Genien, da man nicht bei Zeiten dafür gesorgt hat, auch *dieser* Kunst die Möglichkeit eines wirklichen *Lebens* zu sichern, indem man dem Meister die Mittel verschaffte, statt nur bei einzelnen, seltenen, verstreuten Gelegenheiten, in geordnetem Verhältnisse auf junge begabte Musiker belehrend und bildend zu wirken und ihren Talenten den unwiederbringlichen Schatz seines Bewusstseins von dem Wesen und der Wiedergebung der nationalen Meisterwerke für weitere Pflege und Verbreitung zu übertragen. Muss man sehen, wie auch dies nicht gelungen ist, wie es nicht einmal gelungen ist einigen wenigen jungen Dirigenten die Möglichkeit eines Studienjahres bei dem Meister, und diesem, zur Bethätigung der Studien, etwa für wenige Sommerwochen ein Orchester zu verschaffen, — muss man dies sehen und erleben, wie nun wiederum erst der zeitraubende Umweg einzuschlagen war: das Interesse der „Nation" durch die vorläufige Versprechung des „Ereignisses" eines neuen Bühnenfestspieles anzuregen, so scheint man allerdings nicht schon heute mit dem festen Blicke eines geradezu in's Ziel strebenden Wollens und Vertrauens jene oben bezeichneten wahrhaft nationalen grossen Aufgaben unserer kleinen Vereinigung im Auge behalten können, sondern sich auf die stille und private Freude beschränken zu müssen, die dem allmäligen Wachsthume dieser Vereinigung als solcher gilt, gleichviel welches *momentane* Ziel für ihre Thätigkeit ihr, die doch schliesslich das einzig vorhandene Mittel *aller* unserer Bestrebungen bleibt, der Zeitumstände halber gesteckt werden musste.

Und dieser Freude an der schlichtesten Entwickelung von Zahl zu Zahl gilt es dann auch gleich, woher die Zahlen kommen, wenn sie nur davon überzeugt sein darf, dass sie ernste Freunde der Sache bezeichnen, wie sie heut zu Tage ebensowohl von dem Auslande her, wie aus Deutschland, sich uns anschliessen. Was dem eigenthümlichst nationalen Interesse zu gelten berufen ist, das findet sich so vorerst in der ironischen Lage zur Unterstützung seiner Bestrebungen, nachdem im Vaterlande die allernöthigsten Anfänge sich soeben glücklich herausgebildet haben, an das Ausland sich zu wenden, weil in diesem selber schon ein lebhaftes Verlangen danach sich zeigt, einem grossen Künstler, wie nur unser Land ihn hervorbringen konnte, zu der reinen Ausübung seiner Kunst zu verhelfen, die sein Land allein ihm zu ermöglichen allzulange gezögert hat.

Auch das Interesse der Ausländer finden wir meistens durch direkte Erfahrungen von der *Kunst* des Meisters unserer Vereinigung zugewandt. Viele *Engländer* hatten bereits den Festspielen von 1876 beigewohnt, und dies hatte ihnen einen verständnissvollen Genuss auch der Londoner Wagnerkonzerte von 1877 ermöglichen können, welche überhaupt, trotz den, ihr Zustandekommen erschwerenden Umständen, doch von nicht zu unterschätzender Wirkung auf das dortige, künsterisch gesinnte Publikum gewesen zu sein scheinen. Trat zu solchen Vorbedingungen nun wiederum die kräftig erneuete Thätigkeit *Eduard Dannreuther's*, des vielbewährten, unermüdet wirkenden Freundes der Wagnerischen Kunst in England, so konnte es nicht ausbleiben, dass, schon vom Beginne unserer neuen Vereinswirksamkeit an, der Zufluss aus England ein verhältnissmässig recht reichlicher und stätig anwachsender war. Nächst diesem Volke, in welchem das germanische Blut noch die Uebermacht hat, war *Belgien*, wo in der Mischung das romanische bereits vorwaltet, das alsbald zumeist bei unserem Vereine betheiligte ausserdeutsche Land, und zwar dies wieder insonderheit Dank den ungemein eifrigen Bemühungen eines einzelnen begeisterten Musikers, *Louis Brassin's*, der für die Verbreitung der neudeutschen Musik auf flandrischem Boden seit Jahren regsamste Sorge trägt. Dass hier, wo es sich um eine, über alle politische Bestimmung erhabene, im ursprünglichen Sinne nationale Sache des deutschen Wesens handelt, das stäts mit inniger Theilnahme zu uns gehörige *Oesterreich* nicht zum Auslande gerechnet werden dürfe, braucht kaum noch besonders erwähnt zu werden; es ziemt sich aber darauf hinzuweisen, dass die in *Wien* am lebendigsten sich fortentwickelnde Bewegung auch in den andern Kronländern, im ungarischen *Pesth*, im steyerischen *Graz* und selbst im böhmischen *Prag* erfreulich sich spüren lässt, auch hier besonders, wo die Wagnerische Musik, wie in Pesth durch die früher von *Hans Richter* dirigirten Aufführungen und in Graz durch die Konzerte des *Wagnervereins*, bereits unmittelbar zu wirken vermocht hatte. Die Gründung des *schwedischen* Wagnervereins zu *Götaborg* lässt sich ganz direkt zurückführen auf die Wirkung der künstlerichen Leistungen des

genialen Wagnersängers *Karl Hill*, und ebenso die des jüngsten Vereines, zu *Chicago*, auf ein Konzert *August Wilhelmj's* dortselbst. Auch in *Italien* und *Spanien* haben die neuerdings dort sich vermehrenden Aufführungen Wagnerischer Werke ein regeres Interesse unserer Sache zugelenkt, sodass gerade von diesen romanischen Ländern aus, in Folge unserer nun erst aufgenommenen Bemühungen für die dortige Bekanntwerdung der Existenz unseres Vereines, während dieses Jahres eine stärkere Theilnahme zu erwarten ist; wie denn schon jetzt die Vereinsthätigkeit einerseits von Barcelona nach Madrid und andererseits von Turin nach Florenz weiter zu wirken begonnen hat. Aber selbst *Frankreich*, welches durch seltsame Einflüsse zwischen die Nationalitäten sich drängender Elemente uns verworrener Weise seit dem Kriege zweifellos als der Gegenpol auch dieser unserer deutschen Sache vorgestellt zu werden pflegt, hat sich durchaus nicht theilnahmlos dabei gezeigt. In einigen Fällen wirkte bis dahin noch der belgische Verein, ausserdem aber leben dort etliche ausgezeichnete Freunde edeler Kunst, welche inmitten von Paris die gewaltigen Eindrücke einstmals in München oder Bayreuth miterlebter wahrhaft stylvoller Aufführungen des Tristan, der Meistersinger, des Nibelungenringes nicht haben vergessen können. Doch gerade hier lehrt andererseits die Erfahrung, dass nicht nur die deutsche *Musik* selber, welche für sie doch wohl immer eine Sprache aus der Fremde wird bedeuten müssen, unsere romanischen Freunde uns gewonnen hat. Abgesehen von der Wirkung der *Dichtungen* als solcher, welche z. B. auch bereits Uebertragungen des „Parsifal" in das Französische (von *Jules de Brayer*) und in das Spanische (von *D. Joaquin Marsillach*) veranlasst hat, — abgesehen davon ist vielmehr eben bei den Romanen bisweilen ein ganz intensives Interesse für die, wenn man so sagen will, *theoretischen* Gedanken des deutschen Künstlers zu bemerken, welche sich klar zu machen und zurecht zu legen sie mit einem grösseren und der Sache würdigeren Ernste sich zu bemühen scheinen, als wie er bei uns im Lande bemerkbar zu sein pflegt. Das meisterliche Resultat einer solchen Beschäftigung kam uns im vorigen Jahre aus Spanien zu und ward in diesen Blättern veröffentlicht; und auch aus dem französischen Belgien und aus Italien sind ähnliche Arbeiten uns versprochen worden. Dass diese sich ausschliesslich auf Theorie und Styl des Kunstwerkes als solchen beziehen, ist begreiflich, da gerade für diesen Gegenstand auch bei dem Ausländer das volle, und obendrein durch realistische Parteilichkeiten nicht beeinflusste, geistige Interesse und Verständniss sich finden kann. Dagegen muss ihnen das, was uns Deutschen bei der Betheiligung an den Bayreuther Bestrebungen zumeist am Herzen liegen sollte, sicherlich fremder bleiben, weil nur der Deutsche es in seiner tiefsten Nothwendigkeit empfinden und begreifen kann. Das ist *die Kulturbedeutung unserer Kunst*, oder genauer ausgedrückt: der in dieser Kunst zuerst zu einem mächtigen An- und Aufrufe gelangte, sich selbst befreien wollende *deutsche Geist*. In seinem heroischen Streben von tiefster tragischer Gesinnung erfüllt, zieht dieser Geist die gewaltigsten Offenbarungen

der Philosophie und der Religion als verwandtschaftlich an sich, um sie aus seinem nationalen Wesen in dem Kunstwerke zu fruchtbarem Bewusstsein neu zu gestalten und zu verklären, und so nun, in der Fülle dieser Gewalten und gleichsam auf den Schultern unserer grössesten Vergangenheit, der modernen Gegenwart mit ihren noch Deutsch sich nennen wollenden Mächten sich wunderbar verjüngt entgegen zu erheben. Der romanische Ausländer aber, der das Moderne als ein Echtes und ihm Eigenes kennt, vermag nicht leicht zu begreifen, wesshalb wir einen anscheinend so erbitterten Widerwillen dagegen äussern; er weiss nicht, was das verfälscht bei uns importirte Moderne für die Entwickelung speziell des deutschen Wesens zu bedeuten habe, noch in welche Hände es gerathen ist um einen Lebensboden zu bilden, worauf nicht nur unsere Kunst, sondern überhaupt der deutsche Geist nicht leben kann. Der Ausländer gesteht es offen ein, dass er verwirrt wird, wenn er sieht, wie wir bei Bestrebungen, die seinen Begriffen nach nur einer grossen Kunst und der Wahrung ihres eigenartigen Styles gelten sollen, Philosophien und Religionen mit in die Betrachtung ziehen, die er, ihre innige Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Kunst, unseres idealen Volkes und unseres Strebens nicht kennend, eben auch nur als die Angelegenheiten von Parteiungen und Sekten, gewissermassen wiederum als eigenartige, aber mit der Kunst gar nicht zusammenhangende *Style* menschlicher Bewusstseinsthätigkeit, aufzufassen weiss.*) Was dieser grosse Geist, den wir stolz den deutschen nennen, in dem ganzen Umfange seiner Beziehungen und Wirkungen, mit unserer Kunst, und was sie mit diesem Geiste zu thun habe, das kann nur ein Solcher verstehen, dem es in einer innig verknüpften Gemeinschaft als eigenste nationale Noth bewusst geworden ist, dass jener Geist, nur eben uns wieder verkündet durch den vereinzelten Weckruf des Kunstwerkes, sich völlig neu erheben müsse, um sich und uns aus der Noth zu befreien, und wie weit er umwandelnd fortzuwirken habe, bis auch dem Kunstwerke, als seinem höchsten Ausdrucke, ein natürlicher Lebensboden geschaffen wäre, welcher mit Recht wieder den Namen *Deutschlands,* als des wahren Vaterlandes unserer grossen Meister, tragen könnte! —

So kann denn nur der Deutsche wirklich dazu gelangen die Eigenart unserer Bestrebungen und ihrer Ziele ganz zu begreifen: dass gerade er aber auf dem Wege bis dahin noch nicht so gar weit gelangt sei, das dürfte sich bei allen noch so freudigen Erfahrungen von dem Wachsthume unseres Vereines doch bereits deutlich uns herausgestellt haben; wie es denn auch unter eben jenen herrschenden Umständen, welche unsere Vereinigung zu einer Nothwendigkeit haben werden lassen, gar nicht anders zu erwarten gewesen war.

*) Einer Zusendung aus Italien, von Seiten eines begeisterten, englischen, Verehrers der Wagnerischen Kunst, haben wir erst neuerdings wiederum eine merkwürdige Bestätigung der oben geäusserten Ansicht über die Stellung des Ausländers zu unseren Bestrebungen entnehmen dürfen.

Das erste Bühnenfestspiel war missverstanden worden. Die „Schulidee“ war unbeachtet geblieben. Die neue Vereinigung hatte sich erst bilden können, nachdem wiederum der ganz bestimmte Kunstgenuss eines ganz neuen Bühnenfestspieles, ohne weitere Umständlichkeiten durch vorher zu organisirende Bemühungen um die Ausbildung eines besonderen künstlerischen Styles, in die, zwar etwas ferne, Aussicht gestellt worden war. Und auch das Erscheinen der „Bayreuther Blätter“ hatte, wie wir schon bemerkten, zunächst wohl kaum eine andere Wirkung, als die einer gewissen Beruhigung der — jedes Grosse bei uns alsbald empfangenden — Zweifel an dem Ernste der Unternehmung, welcher für den Zweifelnden so viel wie die Sicherheit eines ihm versprochenen persönlichen Genusses zu bedeuten pflegt. Zuzugeben ist aber, dass gerade unsere Blätter mit der Zeit es schon zu einer anderen und besseren Wirkung gebracht haben, indem sie uns Manchen gewannen, der doch nicht nur auf ein Kunstwerk neugierig war, sondern auch ein wirkliches geistiges Interesse an den dort geäusserten Gedanken des Künstlers, oder seiner Freunde über seine Kunst, zu nehmen sich bewogen fand. Um so mehr ist es zu wünschen, dass es uns gelingen möge, die Zahl unserer Mitarbeiter um solche ernste und verständnissvolle Freunde zu vermehren, welche im Stande wären eben über die Kunst des Meisters, und was vorerst beinahe noch wichtiger dünkt: über die Kunstzustände, in deren Mitte sie leben soll, sich in speziellerer Weise wahrhaft belehrend auszusprechen. Hoffentlich gesellen sich zu diesen über die Kunst schreibenden Freunden alsdann öfter noch solche, die auf anderen besonderen Gebieten die Entwickelung desselben Geistes, welcher jene Zustände geschaffen hat, sowie die Nöthe und das Heil des Geistes, welcher in den Kunstwerken des Meisters verkörpert erscheint, nachzuweisen sich bemühen. Die Zahl der Mitarbeitenden mag dabei immerhin eine beschränkte bleiben, wenn nur eben das Gebiet der Besprechung ein minder beschränktes ist, als es bisher war, da wir oft nur auf ziemlich abstrakte Erörterungen uns angewiesen sahen. Diese pflegen aber stäts, und besonders auf die verschiedenartigen Mitglieder unserer Vereinigung, von minder intensiver Wirkung zu sein, als wie mehr thatsächlich gehaltene Besprechungen, die derselben tiefwurzelnden Grundwahrheit, betrachtet in ihrer vielfältigen Erscheinung auf den verschiedenen Gebieten der Oberfläche der Realität, einen mannigfach wechselnden, aber stäts von derselben ernsten und festen Gesinnung eingegebenen Ausdruck verschaffen. Auch in diesem Betreff hat der Meister, und zwar gerade auch in seinen früheren, das Ganze seiner Idee des Kunstwerkes umfassend darstellende Schriften, sich auf das Bewundernswertheste hinweisend und aufklärend geäussert, und es ist traurig genug, dass wir die genaue Kenntniss dieser seiner Aeusserungen durchaus nicht bei allen unseren Mitgliedern, vielleicht nicht einmal bei ihrer Mehrzahl, ohne Weiteres voraussetzen dürfen. Somit bleibt es eine fernere Pflicht dieser Blätter, unsere Mitglieder ernstlich wiederum darauf aufmerksam zu machen, was ihnen, die sich Anhänger der Sache des Meisters nennen, schon seit lange so reichlich von ihm gesagt wor-

den ist, um ihnen den vollen Begriff dieser Sache wirklich und gründlich zum Verständnisse zu bringen. Dass sich der Meister selbst, nachdem er in neun gedruckten Bänden für alle, die etwas davon wissen wollen, seine Ansichten offen niedergelegt hat, sich nunmehr immer von Neuem und im Einzelnen für solche wiederholen solle, die sich bisher um seine Worte nicht bekümmert haben: das wird Niemand von ihm zu verlangen gedenken; daher eben wird es die Aufgabe seiner Freunde sein müssen, durch wiederholte Beleuchtung jener Ansichten das Interesse unserer Mitglieder bis zu dem Grade anzuregen, dass sie schliesslich, und nun vor allen Missverständnissen des allgemeinen Vorurtheiles oder der geistigen Kurzsichtigkeit möglichst geschützt, doch in das ihnen so nöthige Studium jener, für das Verständniss des Geistes und der Eigenart seiner Kunst, grundlegenden Werke des Meisters sich vertiefen. Hatten sie sich bisher etwa vor theoretischen Abstraktionen gescheut, welche Nichtkenner oder Böswillige fälschlich sie darin vermuthen liessen, so werden sie alsdann ersehen, wie es sich hier überall um höchst thatsächliche Dinge handelt, wie aber der mächtige Geist, der alle diese Dinge in ihrer grossen Einheit erfasst, auch einer jeden einzelnen Thatsache mit feuriger Wahrhaftigkeit bis auf den innersten Grund blickt und so ihren echten Werth für jene ideale Kultur enthüllt, der sein Kunstwerk den symbolisch verklärten Ausdruck gibt, und deren hohem Gedanken alle mit Bewustsein sich dienstbar fühlen sollten, welche von sich behaupten wollen, dass sie das Kunstwerk verstehen und daher seine Verwirklichung erwünschen.

Möchten unsere Blätter noch im Laufe dieses und des folgenden Jahres alle diese ihre Aufgaben soweit zu erfüllen in den Stand gesetzt sein, dass nach der Aufführung des „Parsifal“ unsere gesammte gewonnene Mitgliederschaft nicht etwa wiederum nach allen Seiten hin sich zu zerstreuen gedenken könne. Die Einbildung der Patrone von 1876, dass sie mit dem eingenommenen Genusse des Festspieles ihrer Pflicht gegen die von ihnen unterstützte Sache vollkommen genügt hätten, wird hoffentlich nicht in gleicher Weise bei einer Genossenschaft sich wiederholen, der jahrelang, von Monat zu Monat, mit kräftigen Worten und eingehenden Erörterungen das Bewustsein dessen, was die Sache unserer Vereinigung zu bedeuten habe, geweckt, gestärkt und befestigt worden ist. Hatte das erste Bühnenfestspiel gezeigt, was Meister und Künstler in gläubiger Einigkeit *können*, so soll das zweite, das Bühnen*weih*festspiel, dem festen *Wollen* unserer Genossenschaft, für ein unentwegtes Weiterschreiten auf dem nun mit Bewustsein betretenen und vor uns freigelegten Pfade, die hehrste Weihe geben. Nicht mehr als eine einzelne, wenn auch die höchste, Kunstleistung unter den unzähligen in den deutschen Landen soll dieses Festspiel und jedes ihm etwa noch folgende sich darstellen, zu Stande gebracht durch die Bemühungen einer für jedes Mal ganz von Neuem schwierig zusammengeworbenen Gesellschaft von Kunstfreunden, die eben nur eine solche einzelne schöne Aufführung sich verschaffen wollen. Vielmehr sollen diese Aufführungen aus dem festgegründeten Bewustsein einer bleibenden

Genossenschaft von der dauernden Nothwendigkeit ihrer künstlerischen Bestrebungen hervorgehen und so, als der zuhöchst realisirte Ausdruck eines idealen Kulturgedankens, allem öffentlichen, unreinen und unechten Kunsttreiben gegenüber, in Ernst und Wahrheit *die Kunst*, die reine und deutsche Kunst, repräsentiren, welche auch über das Leben des schaffenden Künstlers hinaus ein selber Lebendes und Leben Wirkendes bleibt.

Hierzu aber ist nur erst vereinzeltes Stückwerk vorhanden; das dürfen wir uns heute nicht verschweigen, da wir mit so manchem neuen Mitgliede aus dem zweiten Jahre unseres Vereinslebens die wahre Bedeutung unserer gemeinsamen Bestrebungen uns wieder einmal zum Bewusstsein zu führen gedachten. Wie alles dieses jetzt vorhandene Stückwerk inniger, lebendiger und fester zum Ganzen zu verbinden wäre, diese ernste Frage wird uns gerade schon nach dem nächsten Festspiele wiederum dringend nahe treten, wesshalb ein jeder von uns, insofern er sich wirklich als ein Mitglied unserer Genossenschaft fühlt, nicht vergessen sollte, bis dahin noch eine rechte Antwort sich zu überlegen. Verhehlen wir uns dabei aber nicht, dass zur wirklichen Gewinnung der gemeinten *Kunst* nicht allein die *ideale Gesinnung* der *Vereinsgenossenschaft*, sondern ganz bestimmt auch die so traurig versäumte *praktische* Durchführung jener zuerst geplanten organisirten *Uebungen* der *Künstler* gehören würde. Haben wir nun für die Befestigung der Gesinnung das Stückwerk unserer Blätter mit ihren nicht abzuleugnenden guten Wirkungen, so ist aber die gedachte „Schule“ bisher wirklich nur in der Person eines einzelnen, alsbald entschlossenen Sängers, *Ferdinand Jäger's*, nach Bayreuth gekommen, und die erste Wirkung hiervon war dann allerdings der grosse Erfolg seines „Siegfried“ in *Wien*. Ausserdem steht — in *Bayreuth* — das unvergleichliche Theater; ausserdem lebt — in *Bayreuth* — der einzige schaffende Meister; ausserdem existiren — weit in *Deutschland* herum — unter dem Fluche der traurigen Verwahrlosung der ganzen Sphäre ihres künstlerischen Wirkens, die manigfachen schönen Talente, welche, gleich entschlossen, aus der Schule des Meisters auf jenes Theater, inmitten jener Genossenschaft der idealen Gesinnung, geführt, die höchste Kunst in das volle Leben zu bringen berufen wären. An der Ermöglichung dieses Leben rastlos zu arbeiten, das also bleibt stäts die Pflicht unseres Vereines, dem es daher, in jedem neuen Jahre, herzlich zu wünschen ist, dass ihm, in der tröstlichen Freude an der stätigen Vermehrung seiner Mitglieder, niemals die einzig wahrhaft heilsame Nothwendigkeit einer immer gründlicheren Vertiefung ihres Verständnisses für seine Aufgaben aus dem Bewusstsein entschwinden möge! —

Hans von Wolzogen.

Die Gral- und die Parzival-Sage
in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Ein Beitrag
zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parsifal".

Von Ludwig Schemann.

(Einleitung. — I. Die Gral- und die Parzivalsage in der mittelalterlichen Litteratur. — II. Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". — III. Die Bedeutung des „Parsifal" für unsere Zeit und unser Leben.) —

Einleitung.

Die folgende Abhandlung bezweckt, einen Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parsifal" zu liefern. Einem solchen — das sich zur Zeit nur auf den dramatisch-dichterischen Theil des Kunstwerkes erstrecken kann — gemeinsam mit uns nachzugehen, laden wir alle Diejenigen ein, die nach dem überwältigenden Eindrucke, den die erste Bekanntschaft mit einem grossen Kunstwerke hervorzurufen pflegt, die Sehnsucht verspüren, soweit es dem von aussen Betrachtenden vergönnt ist, einen Einblick in das Walten des dichterischen Geistes zu thun, die leitenden Motive des Kunstwerkes wie die einzelnen Gestalten desselben ihrem Wesen nach in sich aufzunehmen und in ihrem Werden zu begreifen. Die volle Bedeutung jener Motive, die ganze Gewalt und Einheitlichkeit jener Gestalten, gewiss aufs Bestimmteste geahnt und empfunden bei dem mächtigen erstmaligen Eindrucke, werden doch vollkommen gewürdigt erst dann werden können, wenn wir sehen, wie die Ersteren im Sinne des dramatischen Kunstwerks gegen Vorgänger umzubilden, zu vertiefen, auch wohl neu zu entdecken, und wie die Letzteren aus einem verwirrenden Durcheinander von Charakterzügen, Andeutungen, Motiven zu jener höheren Einheit zu bringen waren, die uns momentan mit so plötzlicher Gewalt erfasste. Durch ein solches Verfolgen des Dichters in seinen ursprünglichsten und wesentlichsten Thätigkeiten, der instinktiv-genialen Erfassung, Benutzung, Vertiefung der Motive und der bewusst schaffenden Verdichtung der Gestalten und Handlungen, werden wir, endlich wiederum an dem Ziele angelangt, von welchem wir uns entfernt hatten, in jenem Gesammteindrucke uns jetzt als dauernden schönsten Besitz Das aneignen können, was wir vorher gleichsam nur streiften.

Dass wir, im Ganzen allerdings vom Gesichtspunkte eines historischen Verständnisses der Wagner'schen Dichtung ausgehend und somit

die früheren Bearbeitungen der betreffenden Sagen nur in diesem Sinne betrachtend, doch bei Wolfram von Eschenbach scheinbar eine Ausnahme machen und seinem Werke, auch als einem Ganzen für sich, eine eingehendere Beachtung schenken, halten wir für angezeigt gleich hier ausdrücklich zu erwähnen und zu motiviren. Wenn schon der Wunsch verzeihlich erscheinen dürfte, durch die vorliegende Arbeit zugleich zu einer lebhafteren Befassung mit dem „Parzival", diesem Meisterwerke unserer mittelalterlichen nationalen Litteratur, in unserem Kreise anzuregen, so wird sich doch, was mehr sagen will, die Hereinziehung Wolfram's als ein gerade für diese Arbeit organisch nothwendiges Beginnen herausstellen, insofern die genaue Kenntniss des „Parzival" eine wesentliche Vorstufe zum richtig schätzenden Verständnisse der eigenartigen Behandlung des Sagenstoffes durch Wagner bildet.

Es heisst nicht unserer Darstellung vorgreifen, wenn wir hier die Thatsache feststellen, dass eine Neudichtung der Parzival- und Gralsage bis auf Wagner nicht versucht worden ist. Dies ist bezeichnend gegenüber den zahlreichen Nendichtungen, nicht nur unseres nationalen Heldenepos, sondern namentlich auch der Tristansage. Hier galt es eben nur, das allermenschlichste Liebesleben, das zu schildern die Dichter aller Zeiten sich begeistert gefunden haben, nach individuellster Stimmung und Auffassung wiederzugeben. Der Parzival dagegen trägt in sich, in seinem Stoffe, eine Nöthigung, der Zeit, in der und für die er gedichtet wird, fruchtbringende Ideen zum Bewusstsein, ja, ein sittliches und religiöses Ideal vor Augen zu führen. Es wird unsere Aufgabe sein, nachzuweisen, inwiefern dies Wolfram, und inwiefern es die endlich erfolgte kühne und grossartige Neudichtung, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal," leistet. Nur darauf sei hier einstweilen hingewiesen, dass das Aussprechen jener „Ideen" im Kunstwerke in durchaus anderer Weise beim Epiker, in anderer beim Dramatiker erfolgt. Im Epos wird durchaus nicht etwa in allen Theilen eine bestimmte ethische Idee absichtsvoll entwickelt; wir haben da vielmehr eine leichte Aneinanderreihung lebhaft erschauter und poesievoll wiedergegebener Bilder und Abenteuer; Erzählungen, die einen mitunter losen Zusammenhang, eine Masse von Episoden und Abschweifungen, selbst einen gewissen spielenden Ton, eine leichte Ironie, einen reichen romantischen Ausputz erlauben. Das Höchste und Ernsteste erscheint so im bunten Gewande des abenteuerlichen Erzählungsstoffes, wofür wir als Beispiel die Darstellung der Gralsburg anführen möchten. Was — beim höfischen Kunstepos — dem Ganzen sein eigenthümliches Gepräge giebt, ist die Individualität des Dichters, hier (bei Wolfram) des frommen mittelalterlichen Ritters; diese spricht sich besonders in der Darstellung des Helden aus, dessen Charakter in seiner poetischen Durchführung eigentlich allein Das ist, was man in fälschlicher Abstraktion die „Idee des Dichters" zu nennen pflegt. Dass gerade Wolfram, wie wir sehen werden, wiederholt und mit Glück scheinbar abliegende

Momente in die Darstellung des ihm vorschwebenden Ideals hineingezogen und so eine engere Verbindung zwischen den auch bei ihm reichlich vertretenen Episoden und jener Charakterentwicklung seines Helden hergestellt hat, hebt ihn zwar weiter als irgend einen anderen Epiker aus der Reihe der blossen poetischen Erzähler, stösst aber nimmer das eben Gesagte um.

Ganz anders der Dramatiker. Er schaut wenige, ja einen Vorgang, eine Scene, ein Bild, und dies wird ihm unmittelbar zur Idee. Der ganze weitere Prozess der „Komposition“ und dichterischen Ausführung bedeutet nur eine immer hellere und allseitigere Beleuchtung jener Idee. Das ganze Drama ist in seiner vollkommenen organischen Einheit, in jedem Worte, in jedem Vorgange durch und durch Idee, mögen wir nun diese in der sinnlichen Vorführung des Kunstwerkes an uns selbst nacherleben, oder philosophisch abstrahirt uns zum Bewusstsein bringen. Künstlerisch geschaut, spricht die Idee unmittelbar paränetisch zum Einzelnen; nach ihrer ganzen ethischen Bedeutung dem Verstandesgefühle dargelegt, wird sie zum mächtigen Mahnrufe für ganze Zeitalter.

Jenen Prozess nun, den wir die Beleuchtung der Idee nannten, und damit die Idee selbst, werden wir voll und ganz erst verstehen können, wenn wir das mythische Material kennen, wie es namentlich von dem dichterischen Vorgänger behandelt worden war. Wagner wendet sich zu einer anderen Zeit, und wendet sich zu ihr als Dramatiker: das haben wir festzuhalten, um bei einer Vergleichung, der wir an mehren Stellen nicht entrathen können, ihn nicht sowohl in dem Wenigen zu begreifen, worin er Wolfram sich nähert, als in der Menge dessen, worin er von ihm abweicht oder ihn übergeht.

Es kommt uns nicht bei, noch kann es überhaupt unsere Aufgabe sein, über die Bedeutung wie über die Geschichte der von Wagner im „Parsifal“ behandelten Sagen irgend etwas Neues vorbringen zu wollen, ganz zu geschweigen davon, dass dies überhaupt so ausserordentlich schwer ist, und namentlich was den Ursprung und die Geschichte der Gralsage anlangt, die vorliegenden Daten so unsicher und vieldeutig sind, dass sich die fluktuirende Bewegung begreift, die trotz langjähriger Beschäftigung der hervorragendsten französischen und deutschen Gelehrten mit diesen Fragen noch heute in der einschlägigen Forschung bemerkbar ist. Hieraus möge man es denn auch erklären, dass unsere Behandlung eine wesentlich litterar-historische, nicht saggeschichtliche ist, dass wir nur in Kürze eine poetische Geschichte der Gral- und Parzival-Sage, nicht eine Geschichte dieser Sagen an sich geben. Indem wir einer zusammenhängenden Untersuchung dieser Art für später Raum lassen, begnügen wir uns, da, wo saggeschichtliche Ausblicke sich als nothwendig erweisen, dieselben in unsere Besprechung der Dichtwerke andeutend einzuschalten.*)

*) Wir bemerken hier auch gleich, dass wir, mit wenigen Ausnahmen, nicht zitiren, wo immer wir uns in einzelnen Auffassungen oder Darlegungen an frühere angeschlossen

I. Die Gral- und Parzival-Sage in der mittelalterlichen Litteratur.

Der Stoff der neuesten Dichtung Wagner's ist nicht, wie der der sämmtlichen früheren mit Ausnahme des Tristan, dem Gebiete der deutschen Sage entnommen. Er setzt sich — in der Hauptsache — zusammen aus zwei Sagen, der Gral- und der Parzival-Sage, von denen uns zunächst und hauptsächlich die Gralsage beschäftigen muss.

Von den früher bezüglich des Ursprunges der Sage herrschenden Ansichten lautet eine dahin, dass dieselbe im nördlichen Spanien zu Hause sei und sich von dort nach dem Westen, zunächst nach der Provence hin, verbreitet habe. Sie stützt sich vor Allem auf den Dichter des jüngeren Titurel, der die Gralsburg Monsalvat nach Nordspanien verlegt und mit den Namen San Salvador, Salvaterra u. a. zusammenbringt. Indessen beweist dies, ganz abgesehen von der grossen Unzuverlässigkeit jener allerjüngsten Gralsdichtung, nichts für die ursprüngliche Heimath der ganzen Sage in Spanien, der vielmehr die Thatsache entgegensteht, dass in der einheimischen spanischen Poesie, in dem unermesslich reichen Schatze der spanischen Romanzen, die sonst „mit ganz besonderer Zähigkeit die alten Ueberlieferungen des Volkes bewahrt haben", sich gar keine Hindeutungen auf die Gralsage finden, dieselbe vielmehr erst durch französische Romane im 14. und 15. Jahrhundert dort bekannt geworden ist. — Für eine provençalische Herkunft unserer Sage führt man in erster Linie den Kyot, die angebliche Quelle Wolfram's von Eschenbach für seinen Parzival, an. Wir werden auf ihn zurückkommen müssen und bemerken für jetzt nur, dass auch seine Autorität auf sehr schwachen Füssen zu stehen scheint, und dass aus der provençalischen Litteratur sich auf eine Heimath der Gralsage in den dortigen Gegenden ebenfalls nicht schliessen lässt.

Eine weitere, hauptsächlich von den Franzosen vertretene Ansicht statuirt keltischen Ursprung. Die Gralsage soll danach alten keltisch-wallisischen Bardengesängen nachgebildet sein, der Gral in einem mehrfach erwähnten keltischen Wunschgefässe, einer Art Hexenkessel, sich wiederfinden. Indessen hat die Forschung immer mehr sich zu dem Ergebnisse geneigt, dass viele jener alten wallisischen Poesien, die man früher für Quellen der französischen hielt (namentlich auch das *„Mabinogion"*, das die hauptsächlichste keltische Version der beiden uns vorliegenden Sagen enthält), vielmehr Abkömmlinge derselben sind — damit aber ist auch dieser Ansicht der Boden entzogen.

---

haben. Es würde damit nur ein bei unserer Arbeit ganz unangebrachtes gelehrtes Relief angestrebt werden. Die Natur desselben brachte es mit sich, dass ihr Schwerpunkt nicht in der Darstellung des Alten liegt, und es genügt, wenn der Verfasser einmal für alle Mal es hier voll inniger Verehrung und Dankbarkeit ausspricht, dass er fast überall nur Das in anderer Form wiederzugeben brauchte, was uns bedeutende Forscher, vor allen unsere grossen Wolfram-Kenner, Uhland, San-Marte, Simrock geboten hatten.

Die ganz neuerdings mehrfach, namentlich von Zarncke und Birch-Hirschfeld (vgl. „die Sage vom Gral“ etc. etc. p. 215–222), verfochtene Anschauung endlich erklärt die Gralsage überhaupt nicht für eine Volkssage, sondern lässt sie in der biblischen Erzählung vom Abendmahle Christi (Math. 26) und der christlichen Legende wurzeln. Hierauf führt allerdings mit grosser Bestimmtheit die älteste uns erhaltene dichterische Bearbeitung der Sage, der sogen. *Petit St. Graal* (oder Joseph d'Arimathie) des Robert de Boron.

In der Bedeutung, die dieser dem Grale (d. h. der *Abendmahlsschüssel Christi*) beilegt, knüpft er unmittelbar an die Erzählung des Evangelisten vom Abendmahle an; die Worte (Math. 26, 23): „der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verrathen“ werden ihm der Anlass, den Gral aufzufassen als ein Gnadengefäss, an dessen Segnungen nur die Reinen theilnehmen dürfen und das die Sünder, die, Verrath im Herzen, sich ihm nahen, entdeckt und durch schwere Strafe aus seiner Nähe bannt. Auf die Verbindung der Abendmahlsschüssel mit Joseph von Arimathia aber führte ihn eine Stelle der Legende (Evangel. Nicodemi, I Th. oder gesta Pilati c. 15), in welcher erzählt wird, wie Christus dem in Kerkerhaft schmachtenden Joseph erscheint und, nach Herzählung der zu seiner Bestattung verwendeten Gegenstände, den Zweifelnden zu seinem Grabe führt; statt dessen er, bei Robert de Boron ihm die Abendmahlsschüssel übergiebt: „Joseph, du weisst wohl, dass ich im Hause Simon's mit meinen Gefährten am Donnerstag das Abendmahl nahm und den Wein und das Brot segnete und sprach, dass sie im Brote mein Fleisch essen, im Weine mein Blut trinken. Und in manchem Lande wird diese Tafel dargestellt werden. Wie du mich vom Kreuze nahmst und ins Grab legtest, so wird man mich auf den Altar legen, wenn man mich opfern wird; das Tuch, in das ich eingehüllt ward, wird Corporale (Messtuch) genannt werden. Dies Gefäss, in das du mein Blnt brachtest, als du es aus meinem Leibe gesammelt, wird calix (Kelch) heissen. Die Patena (Schüssel), die oben darauf liegen wird, bedeutet den Stein, unter dem ich versiegelt ward, als du mich in's Grab legtest“. Die kirchliche Feier der Eucharistie (des h. Abendmahles) wird hier also geradezu als eine Gedenkfeier der Bestattung Christi aufgefasst und vereint somit in einer bildlichen Handlung Abendmahl und Grablegnng. Und so soll denn auch der Gral, den, als Symbol seiner Bestattung (enseigne de ma mort) Christus an Joseph übergiebt, zugleich das Symbol des Abendmahles für alle Zeit bilden, und so setzt der Dichter hinzu, „Alle, die Josephs Gefäss sehen werden, sollen in Christi Gemeinschaft sein“.

Die also hergestellte Grallegende deckt sich demnach in manchen Zügen mit volksmässigen Sagen, wie man ja denn Heilthümer fast bei allen Nationen des Abend- und Morgenlandes nachweisen kann, die an den Gral

mehr oder minder anklingen. Was ferner den Dichter des jüngeren Titurel und was auch den Neudichter des Parzival bestimmen konnte, die Gralsburg nach Spanien zu verlegen, das ist einmal der Umstand, dass in Nordspanien der Orden der Templer, dem die Gralsritterschaft Wolfram's von Eschenbach nachgebildet ist, hauptsächlich seine Niederlassungen hatte, und sodann der weitere, dass während des ganzen Mittelalters nirgends eine so unmittelbare Berührung von Heidenschaft und Christenheit in fortwährenden heissen Glaubenskämpfen stattfand, als zwischen den christlichen Stämmen der nordspanischen Gebirgsländer und den Mauren des übrigen Spaniens (wie man denn zu Wolfram's Zeit geradezu „heidensch“ für arabisch gebrauchte) — hier war also gewissermaassen das Aneinandergrenzen und die unmittelbare Gegenüberstellung der Reiche des reinen Glaubens und der Mächte der Finsterniss bereits gegeben.

Wir werfen nun zunächst einen flüchtigen Blick auf die *altfranzösischen Gralromane.* In der Reihe derselben sehen wir immer mehr einen Uebergang aus der Legende in den Abenteuer-Roman sich vollziehen, in welchem die buntesten und zusammenhanglosesten Abenteuer, aus ganz verschiedenen Sagenkreisen zusammengelesen, in wirrer Folge vorgeführt werden. Der Gral wird, im Gegensatz zu der von Robert de Boron ihm verliehenen Bedeutung, immer mehr nur ein Wunschgefäss, d. h. ein Gefäss, dem die wunderbare Kraft innewohnt, Speise und Trank, Reichthum und Jugend, Kraft und Gesundheit, Glück und Segen (nach mittelhochdeutschem Ausdruck: den Wunsch) zu verleihen, dem daher die auserwählten Helden als dem höchsten Ziele ihrer Ritterschaft nachstreben. In diesem Motiv sehen wir die Verbindung der Gralsage mit den Volksüberlieferungen, mit den keltischen Sagen von der Tafelrunde und von Parzival vollzogen. Dass auch diese letztere keltischen Ursprungs, wird gegenwärtig gerne als erwiesen betrachtet. Die älteste Quelle derselben soll uns sogar noch vorliegen in den bretonischen Volksliedern vom Helden Morvan (Lez-Breiz), der, kurze Zeit nach dem Tode Karls des Grossen, die Bretonen zur Empörung gegen dessen Sohn, Ludwig den Frommen, aufrief und den Titel König annahm, und dessen sich dann die Sage als des eigentlichen bretonischen Nationalhelden bemächtigte. In dem von ihm handelnden Balladenkranze*) wird erzählt, wie der Knabe Morvan von seiner Mutter im einsamen Walde erzogen, eines Tages einen Ritter sieht, den er für einen Engel hält, wie ihn die Begierde erfasst, selbst ein Ritter zu werden, wie er auf Abenteuer auszieht, nach 10 Jahren ruhmgekrönt zurückkehrt, seine Mutter vor Gram gestorben findet. Wir können uns nicht versagen, einige Stellen hier anzuführen:

*) Bei Th. H. de la Villemarqué, chants populaires de la Bretagne, p. 127 ff. Deutsch in „bretonische Volkslieder übers. v. Moritz Hartmann und Ludwig Pfau.“ p. 39 ff.

„Das Kind Lez-Breiz, als es noch war zu Haus,
Erschrak es eines Tages überaus.
Es kam ein Ritter aus dem grünen Wald,
Der war von Kopf zu Fuss in Stahl geschnallt.
Lez-Breiz, das Kind, als es den Ritter sah,
Glaubt' es, der heil'ge Michael sei da,
Und warf sich mit den Knieen auf den Grund
Und schlug sich Kreuze über Stirn und Mund."

Aus dem folgenden Zwiegespräch finden wir Manches fast wörtlich im Wolfram wieder, wie wenn Morvan, mit Bezug auf den Panzer des Ritters, sagt:

„Wenn Reh und Hindin so gewappnet wär',
Ich glaube, sie zu tödten, wäre schwer!"

Man höre weiter:

„Da lief das Kind nach Hause athemlos
Und sprang der Mutter plappernd auf den Schooss:
„Und weisst Du nicht, mein liebes Mütterlein?
Nie sah ich was, wie heut', so schön und fein.
Ich sah wohl einen Mann, der schöner war,
Als Michael, der Engel am Altar."
„Es ist kein Mensch, der schöner wär', mein Kind,
Der schöner wär', als Gottes Engel sind."
„Und schön're gibt es dennoch mit Verlaub,
Frau Mutter, Ritter heissen sie, ich glaub'.
Ich sag' dir, dass ich fort mit ihnen zieh',
Ich will ein Ritter werden so wie sie."
Die Dame traf dies Wort als wie ein Streich.
Sie fiel zu Boden dreimal, todesbleich.
Und Lez-Breiz, ohne nur den Kopf zu dreh'n,
Lief eilig weg, um in den Stall zu geh'n.
Da fand er eine Mähre schnöd gestalt't,
Der sprang er auf den Rücken alsobald
Und ritt dem schönen Ritter nach in Eil',
Ade zu sagen, hatt' er keine Weil',
Dem Ritter nach in's weite Land hinaus,
Und so verliess er seiner Mutter Haus."

Hiernach ist mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptet worden, dass wir in dieser einfachen Erzählung „den Kern und Rahmen jener Sage vor uns haben, deren Held im 12. Jahrhundert in wälschen und romanischen Erzählungen die Namen Parzival und Peredur führt." Völlig ungewiss aber ist es, an welchen Namen die Verbindung dieser Sage mit der Artussage und beider mit der Gralegende zuerst sich knüpfen möge. *)

*) Dass übrigens immer, und noch bei Wolfram, die Verbindung Parzivals mit der Tafelrunde eine höchst lockere gewesen, dass durchaus die Tafelrunde Parzival, nicht Parzival die Tafelrunde sucht, darauf hat Simrock mit Recht aufmerksam gemacht.

Die in jedem Betracht hervorragendste französische Dichtung, in welcher die drei Sagen verschmolzen erscheinen, eine Dichtung, die für uns schon deshalb eine wesentlichere Bedeutung besitzt, weil Wolfram von Eschenbach seinen Parzival in der Hauptsache auf sie aufgebaut, ja vielfach nur eine Uebertragung aus ihr geliefert hat, ist der *Conte du Graal* des Chrestien von Troies. Hier haben wir zum ersten Male einen wirklichen Abenteuerroman, in dem das Legendenhafte beseitigt erscheint, oder doch nur mehr in einzelnen Zügen anklingt, aber auch zum ersten Male ein eigentliches Kunstwerk, eine nach bestimmtem Ziel und Plan vorgenommene Gliederung und Ordnung von Handlungen und Ereignissen. Nicht mehr der Gral ist hier der Hauptgegenstand, um den sich Alles ordnet; er ragt vielmehr nur stellenweise aus seiner übersinnlich-mytischen Sphaere in den Verlauf einer durchaus weltlichen Rittergechichte hinein. In dieser treten uns die meisten der Gestalten, die wir aus Wolfram kennen und alsbald näher zu betrachten haben, bereits mit ziemlicher Bestimmtheit vor Augen: der Hauptheld Perceval und neben ihm Gavain; der wunde König und der Einsiedler; die treue reine Geliebte Perceval's, die „stolze“ Jungfrau, die „hässliche“ Gralsbotin u. s. f. Von ihnen allen finden sich zahlreiche Züge im Einzelnen schon anderorts hie und da wieder; als poetische Gesammterscheinungen sind sie in dieser Form Schöpfungen Chrestien's.

Chrestien ist es mit diesem seinem Werke ergangen, wie so manchem edlen Geiste, der in seiner Art Vortreffliches geschaffen hat, ohne dass es ihm doch die kommenden Geschlechter gedankt hätten, weil das Schicksal ihm auf dem Fusse einen Grösseren folgen liess, der ihn für immer in den Schatten der Vergessenheit stellen sollte. Denn von Vergessenheit kann man bei Chrestien in der That reden, der in der einzigen französischen Ausgabe nur von der kleinen Anzahl der Fachgelehrten gelesen, uns noch nicht einmal in einer Uebersetzung vorliegt. Und doch ist es festzuhalten, dass Chrestien durch Ausscheidung und Gruppirung des beiden gemeinsamen Stoffes aus dem ungethümlichen Wust der sagenhaften Ueberlieferungen Wolfram die Wege geebnet, seinen Parzival überhaupt erst möglich gemacht hat. Ja, noch mehr: es ist keineswegs nur der rohe Stoff gewesen, den Wolfram von Chrestien überkam; vielmehr hat Chrestien's liebenswürdig frische poetische Eigenart, im Ganzen, wie im Einzelnen, auch auf Wolframs Behandluug des Stoffes mannigfach eingewirkt. Ich glaube dies hier hervorheben zu sollen, überzeugt, dass Wolfram nimmer an Bedeutung und Schätzung verlieren wird durch das Geständniss, dass sich Chrestien auf einen gewissen, nicht ganz unbedeutenden Grad mit ihm in das Verdienst und die Vorzüge theilen darf, dio dem Parzival-Gedicht eine so ungemeine Bewunderung eingetragen haben.

Zu Wolfram wenden wir uns denn jetzt, und zwar müssen wir zunächst noch einen Augenblick bei seinen Quellen, bei den Grundlagen

seines Werkes verweilen. Unabhängig von dem — nicht vollendeten — Gedichte Chrestien's sind nämlich, ausser manchen Hauptzügen in der Mitte, Anhang und Ende des Parzival. Wolfram selbst nennt ausser Chrestien als Gewährsmann noch einen provençalischen Dichter, Kyot, und dieser würde gerade für die eben bezeichneten Theile seines Gedichtes in Betracht kommen.*) Ueber diesen gehen nun die Anschauungen und Vermuthungen nach allen Seiten hin weit auseinander. Durch die im höchsten Grade befremdende Thatsache, dass nicht nur jede Spur des Kyot'schen Gedichtes von der Erde verschwunden, sondern auch, ausser bei Wolfram, nicht die geringste Hindeutung auf dasselbe oder seinen Verfasser erhalten ist, hat man sich ermuthigt gesehen, die Existenz Kyot's rundweg abzuleugnen und ihn für eine Fiktion Wolfram's zu erklären, der, um die Autorität des damals alleinherrschenden Chrestien, von dem er mannigfach habe abgehen, resp. über ihn hinausgehen wollen, zu brechen und zugleich sich sicherzustellen, nach der zu jener Zeit allgemein geübten Sitte sich hinter einer angeblichen fremden Quelle verborgen habe. Für unsere Art der Betrachtung der litterarischen Geschichte des Sagenstoffes von grösserer Wichtigkeit dürfte aber die ganz neuerdings von Birch-Hirschfeld, (die Sage vom Gral p. 274—277) für die obige Ansicht gelieferte scharfsinnige Argumentation sein, insofern als ihr die uns zunächst näher angehende Wolfram'sche Auffassung des Grales zu Grunde liegt.

Der Gral ist nämlich bei Wolfram nicht ein Gefäss, sondern ein einfacher Stein: den legendenhaften Ursprung desselben, auf den wir oben zurückgingen, kennt er gar nicht. Dies würde ganz begreiflich erscheinen, wenn wir nur Chrestien als seine Quelle annähmen, denn dieser, der, wie erwähnt, sein Werk nicht vollendet hat und zudem, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, um die Spannung zu vermehren, Aufschlüsse über Personen und Dinge oft möglichst weit hinausschiebt, giebt keinen direkten Aufschluss über die Bedeutung und Herkunft des Grales, obzwar es uns, nach der in der ganzen übrigen altfranzösischen Litteratur herrschenden Auffassung und Chrestien's eigener Anlehnung an die christliche Legende — er hat ja die andere Reliquie der Kreuzigung, den heiligen Speer, in seine Dichtung eingeführt! — nicht zweifelhaft sein kann, dass er auch ihm die Abendmahlsschüssel bedeutet habe. Da er ihn aber immer nur mit dem technischen Ausdrucke Gral benennt, nie mit einem anderen Worte für „Gefäss“, so kann ihn der, des Französischen nur in mässigem Grade kundige Wolfram immerhin missverstanden haben. Nimmer aber den Kyot! Denn dieser, der ja also Chrestien's Werk zu Ende gebracht haben soll, müsste doch ganz gewiss den

*) Was Wolfram von Flegetanis und den lateinischen Chroniken aus Irland, Britannien und Frankreich erzählt, die Kyot gelesen haben soll, darf man jetzt wohl unbedenklich ins Reich der Fabel verweisen.

bei Jenem aufgesparten Aufschluss über den Gral gegeben haben. Dass aber er selber die von Wolfram vertretene Version aufgebracht haben sollte, ist nicht wohl anzunehmen: so konnte er sich nicht mit der in der ganzen altfranzösischen Litteratur herrschenden Ueberlieferung in Widerspruch setzen, mindestens durfte er dann nicht das Wort graal als durchgehende Bezeichnung eines Steines beibehalten, das ja im Provençalischen (grazal, aus lateinisch gradale) geradezu Gefäss bedeutet. Und dass vollends Wolfram selbst, dieser tiefgläubige, von der Macht der christlichen Symbole aufs Innigste durchdrungene Geist, wenn ihm jene Auffassung vom Grale bekannt gewesen wäre, „an Stelle des bedeutungsvollen Symboles des Nachtmahles das bedeutungslose Nichts eines Edelsteines gesetzt“ haben sollte, das erscheint völlig undenkbar! Wir wagen daher, uns von dem Glauben an Kyot völlig loszusagen und haben uns vielleicht nur noch darüber zu rechtfertigen, dass wir so lange von ihm gesprochen haben. Indessen von der Stellung, die ein jeder zu der Kyot-Frage einnehmen wird, erscheint geradezu zum guten Theil die Beurtheilung von Wolframs dichterischer Grösse abhängig. Denn, mag immerhin der mittelhochdeutsche Dichter seiner Vorlage ganz anders unbefangen gegenüber gestanden haben, als der neuere es thut, so dass im Mittelhochdeutschen Vieles als eigene Dichtung hingenommen ward, was heute nur mehr als Nachdichtung, ja als Uebersetzung gelten würde, mag daher Wolframs Bedeutung durchaus ungeschmälert bleiben durch die jetzt erwiesene Thatsache, dass er nicht nur stofflich durchweg, sondern auch in der dichterischen Behandlung vielfach sich auf's Engste an Chrestien angeschlossen hat; so erhellt doch, dass diese seine Bedeutung ganz ungemein gesteigert erscheinen wird, wenn diejenigen Partieen, die sich bei Chrestien nicht finden, freies Eigenthum Wolframs sein sollten, indem sich uns nämlich herausstellen wird, dass gerade in jenen Partieen die allerbedeutendsten dichterischen Züge sich kundgeben, und dass in der Art, wie Wolfram (oder Kyot-Wolfram) jene am Anfange, in der Mitte, am Ende zugefügten Züge mit dem Chrestien'schen Grundstoffe verschmolz, sich erst das Walten eines überlegenen Dichtergenius in ganzer Grösse offenbart, dass er dem Rumpfe des vorgefundenen dichterischen Fragmentes gleichsam erst Haupt und Glieder angesetzt und so ihn zu der wundervollen dichterischen Gestalt ausgebildet hat, die uns in seinem Parzival entzückt.

Der Gral also ist nach Wolfram ein Edelstein von unvergleichlicher Schönheit, der ursprünglich im Himmel aufbewahrt, von Engeln bedient, später aber zur Erde herabgebracht und den reinsten Menschen zur Pflege übergeben worden ist. Er gewährt nicht nur — wie in den alten Gralromanen — Allen, denen es vergönnt ist, in seinem Bereiche zu leben, was sich auf Erden wünschen lässt; er ist vor Allem ein Symbol der Herrlichkeit, aus der er gekommen, eine Offenbarung des göttlichen Wesens selbst, weit über den Bereich irdischen Glückes hinaus ein Spender ewigen Heiles. Er

ist nur da für die Reinen: nicht die Macht einer Welt, dafern sie sündig wäre, vermöchte ihn von der Stelle zu rücken, da ihn doch eine reine Magd mühelos in ihrer Hand trägt. Er ist nur da für Christen: Ungläubige sehen ihn nicht. Er hat die Macht, zu schützen, zu heilen, zu erretten, wesshalb er auch, wie der Lenker der Welt selbst, um Schutz angerufen und ihm Dank gesagt wird. Er leistet dem Christen die Gewähr seiner beseligendsten Hoffnung, der Auferstehung — angedeutet darin, dass der Vogel Phoenix sich mit ihm verbrenne. Er ist endlich ein sichtbares Zeichen des christlichen Dreifaltigkeitsdogmas, indem alljährlich am Charfreitage, von Gott dem Vater gesendet, eine weisse Taube (das Symbol des heiligen Geistes) herabfliegt und eine Oblate (den Leib des Gottessohnes) auf den Stein niederlegt, wodurch dessen Wunderkraft immer von Neuem wieder belebt wird.

Auf Monsalvat, dem *„Berge der Rettung“* (mons Salvationis) ruht er, den Blicken der Welt verborgen, im Heiligthume eines kostbaren Tempels. Wer unberufen ihn suchen wollte, wird ihn nie finden: keine Gewalt vermag sein Geheimniss zu ergründen, wie kein Verstand das Geheimniss des Glaubens ergründet; beide lassen nur einem „auserwählten Priesterthum“ ihre Segnungen zu Theile werden. Zu seinem Schutze und Dienste erkiest sich der Gral selbst einen König und eine Gemeinde, Arme und Reiche, Ritter und Mägde, die frei sind von allen schweren Sünden und, was ihnen von menschlichem Fehl anhaftet, im Dienste des Grales zu sühnen trachten. Alle Ritter entsagen weltlicher Minne; sie sind fortwährend zu Kampf und Tod im Dienst des Grales gerüstet. Wo in irgend einem Lande Schlechtigkeit und Gewaltthat die Unschuld unterdrücken, dahin werden sie ausgesandt zu Schutz und Rettung.*)

Der gottbegnadete Held, dem einst auf des Höchsten Geheiss Engel den heiligen Stein übergaben, ist Titurel. Er errichtet dem Gral ein kostbares Heiligthum und weiss seine Herrlichkeit in rastlosen Kämpfen zu wahren. Nachdem er mehre hundert Jahre geherrscht, ist sein Aussehen durch die Wunderkraft des Grales noch das eines Jünglings. Endlich übergiebt er die Herrschaft seinem Sohne Frimutel, der an einer im Kampfe erhaltenen

*) Wir erwähnten schon früher, dass Wolfram bei dieser Schilderung eines idealen geistlichen Ritterthumes das Vorbild des *Templerordens* vorgeschwebt habe, der um das Ende des 12ten Jahrhunderts die höchste Blüthe der geistlichen Ritterorden darstellt Wolfram deutet hierauf direkt hin durch die wiederholte Bezeichnung der Gralsritter als templeise, d. i. Tempelritter. Die Hauptgelübde der Tempelherrn: Armuth (d. i. Abkehr von der Welt und ihren Freuden), Keuschheit, Gehorsam, Kampf mit den Ungläubigen, finden wir bei der Gralgenossenschaft wieder. In den älteren Graldichtungen, z. B. bei Robert de Boron, wird auch die Ehelosigkeit der Gralkönige, entsprechend dem Vorbilde der Ritterorden, stark betont. Erst Chrestien und Wolfram kennen eine Vermählung des Gralhelden, ja der letztere hat sogar als eines seiner leitenden Ziele die Verherrlichung der Ehe am Beispiele Parzival's sich vorgesetzt.

Wunde stirbt. Unter seines Sohnes Anfortas' Regiment beginnt schweres Unheil die Gralgemeinde heimzusuchen. Der König verstrickt sich in die Bande einer sündigen Liebe und trägt zum Lohn von der Waffe eines dem Gral nachtrachtenden Heiden eine furchtbare Wunde davon, die nicht eher sich schliessen soll, bis ein vom Grale selbst Berufener ihm Heilung bringt, dem dann die Krone des Grales bestimmt ist.*)

Diesen, den erkorenen Gralkönig, verfolgen wir jetzt zurück in die Jahre seiner frühen Jugend — zagend und im vollen Bewusstsein, wie sehr wir der Nachsicht bedürfen, wenn wir dies feinsinnigste und zarteste Seelengemälde hier mit dem schwerfälligen Griffel unserer Erzählung nachzuskizziren unternehmen.

Hochpoetisch hat es Wolfram erzählt (und es möge dort nachgelesen werden), wie Parzival's Mutter Herzeloyde, von Gahmuret aus tiefster Noth befreit, ihn zum Gemahl gewinnt, wie aber dann Gahmuret nach kurzem Glück in fernem Land den Tod findet, und Herzeloyde, das lieblich harmlose Weltkind, sich in die Einsamkeit des Waldes zurückzieht, um den Sohn vor dem Geschick des Vaters zu bewahren und einzig der Liebe zu ihm und seiner Pflege zu leben. Dort wächst er heran, allein mit den Thieren des Waldes und mit den eigenen Gedanken, dem Sang der Vögel lauschend, der seine Brust in ahnungsvoller Sehnsucht schwellen macht und ihn Thränen räthselvoll-unbewussten Leides vergiessen lässt; von Thatendrang dunkel erfüllt, der ihn treibt mit selbstgefertigtem Bogen zu erschiessen, was ihm vorkommt, dann aber voll Schmerz und bitterer Reue sich das Haar ausraufend, wenn er einen der gefiederten Sänger nun todt vor sich sieht und sein süsses Lied ihm nicht mehr ertönt. Eines Tages erblickt er zum ersten male Ritter in glänzender Rüstung: das müssen Götter sein, denn von Gott hat ihm die Mutter einst gesagt, dass er noch lichter sei, denn der Tag. So fällt er ihnen zu Füssen und betet, wie es ihm die Mutter geheissen: „hilf, got: du maht wol helfe hân.“ Als er aber von den Rittern vernommen, wie es um das Schildesamt bestellt sei, und dass ein König lebe, durch dessen Gunst auch er dazu kommen könne, da hat er keine Wahl mehr; fort zum König Artus, nicht ruhen und rasten will er, bis er ein stattlicher Ritter geworden! Unverzüglich thut er der Mutter diesen Entschluss kund. Herzeloyde, deren ganze Sorge es gewesen, ihn vor jeder Kunde von Ritterschaft zu bewahren, fällt bei seinen Worten in Ohnmacht, und erst, da sie sieht, dass des Knaben Wille nicht zu brechen sei, lässt sie ihn ziehen, nicht ohne, durch Ausrüstung mit einem Narrenanzuge und einem alten Klepper, Sorge zu tragen, dass er Erfahrungen machen möge, die ihn baldmöglichst zu ihr zurücktreiben. Zuvor noch giebt sie ihm gute Lehre: nicht gefährliche Pfade aufzusuchen;

*) Nach einer anderen französischen Wendung der Sage entfiel Anfortas der Speer und brachte ihm die Wunde bei, weil er den schönen Leib einer jungen Büsserin, die sich vor dem Heilthume niedergeworfen, mit sündigem Wohlgefallen betrachtet hatte.

würdige graue Männer zu grüssen und ihres Rathes zu achten; nach edlen Weibes Minne zu streben. So zieht denn der Knabe aus, einfältig und unschuldig in seinem Herzen, unkund seiner selbst und der Welt, voll dunklen Dranges in die Ferne und wieder vom innigsten Heimathsgefühle durchdrungen*) — ein Thor dem äusseren Auge und dem Urtheil der Welt, aber ein Bringer des Heiles für diese selbe Welt, ein Hort befreiender Thaten, wenn er sich erkannt haben wird.

Die treue Mutter übersteht den Schmerz der Trennung nicht; da sie den Liebling am fernen Waldesrande aus dem Gesichte verliert, sinkt sie nieder, um nie wieder aufzustehen. Parzival aber, getreu ihrer Mahnung, nach edlen Weibes Ringe zu streben, sie zu küssen und zu umfangen, raubt der ersten Frau, die er in einem Zelte schlafend antrifft, (Jeschute) gewaltsam Ring und Kuss und wird so der Anlass ihrer schmachvollen Verstossung durch ihren heimkehrenden Gemahl. In jäher Hast, seine Glieder in glänzendes Rittergewand zu bergen, erschlägt er den edlen Ritter Ithêr, dessen Rüstung König Artus dem seltsamen Jüngling zugesprochen hatte — denselben, der zuvor ihn in so begeistert edlen Worten begrüsst hatte, und, wie er nachher erfährt, seinen nahen Verwandten. Er legt nun des Erschlagenen Rüstung an, aber über seine Narrenkleider, deren, als eines Andenkens an die geliebte Mutter, sich zu entäussern er nicht übers Herz bringen kann. Bald darauf kommt er wieder in die Lage, mütterlichen Rath zu befolgen: einen ehrwürdigen Alten sieht er vor seiner Burg unter der Linde sitzen; pflichtschuldig grüsst er ihn und bittet um seinen Rath, „denn so habe die Mutter es ihm geheissen". Die *Mutter* ist die immer wiederkehrende Antwort auf Alles, was er gefragt wird, wie die Richtschnur seines eigenen Redens und Handelns. Seine Bitte, ihn mit wohlgemeintem Rath zu versehen, erfüllt Gurnemanz von Graharz (dies ist der Name des alten Ritters) mit freudigem Eifer; er beschliesst, Parzival'n völlig neu für das Leben zu erziehen, wozu er als „houbetman der wâren zuht" vorzüglich geeignet ist. Er lehrt ihn nicht nur Kampfesbrauch und ritterlich Gebahren, er giebt ihm auch edle Lebensregeln und heisst ihn Frömmigkeit, Milde und Barmherzigkeit üben. Eingedenk der Worte Gurnemanz': „was redet Ihr immerzu von Eurer Mutter, und nicht von anderen Dingen?" verneigt sich Parzival am Schlusse seiner Unterweisung nur dankend vor seinem Wirthe; von seiner Mutter schweigt er diesmal — „mit rede, und in dem herzen niht".

Nachdem ihn Gurnemanz genugsam ausgebildet, zieht er hinaus, um sich als Ritter zu bewähren. Er trifft zu Pelrapeire die Königin Condwiramurs von einem Könige, der mit Gewalt um sie wirbt, schwer bedrängt, rettet sie

*) Unsere alte Sprache hat für diesen ganzen Seelenzustand die ungemein prägnante Bezeichnung *tumb*, die uns, denen *dumm* eine viel beschränktere und niedrigere Bedeutung hat, ganz abhanden gekommen ist.

und gewinnt zum Danke ihre Hand. Nicht lange aber duldet's ihn bei ihr, aus den Armen der Liebe drängt und treibt es ihn fort, um wieder Abenteuer aufzusuchen und vor Allem nach dem Ergehen seiner Mutter zu forschen. Eines Abends gelangt er an einen See, wo er Fischer in einem Kahne findet. Er fragt sie nach der Herberge und wird von dem Vornehmsten nach einer Burg gewiesen, wo er selber noch diesen Abend ihn bewirthen werde. Der Fischer ist Anfortas, der Gralkönig,*) dem durch eine Schrift am Grale geweissagt worden war, wenn einst ein Ritter in die Gralsburg gelange, der an ihn die Frage richte, was ihm fehle, so werde er von seinem qualvollen Siechthume erlöst werden. Daran, dass es Parzival gelungen, in das Gralsgebiet einzudringen, was sonst dem Sterblichen verwehrt ist, erkennt Anfortas seine göttliche Sendung; und auch die Gralgemeinde, die mit ihrem Könige von Tag zu Tag sehnsüchtig der Erfüllung jenes Gralsspruches geharrt hat, glaubt sofort, da sie hört, dass ihn der „Fischer" gesendet habe, in ihm den berufenen Retter zu finden. So wird denn Parzival mit höchster Freude und Ehrerbietung, mit feierlichem Aufzug und Gepränge aufgenommen, das zu schildern der Dichter seine ganze Kunst aufwendet. Staunend sieht Parzival, wie eine blutende Lanze von einem Knappen im Saale herumgetragen wird, und wie alle Anwesenden in jähe Klagerufe darob ausbrechen. Es sieht 24 Jungfrauen hervorschreiten, in ihrer Mitte die schönste Königin, den h. Gral tragend. Er sieht, wie all' den Rittern und Frauen durch des Grales Wundermacht Speise und Trank gespendet wird. Er sieht in einem Nebengemache einen uralten schönen Mann ruhend liegen. Sein Wirth reicht ihm von seinem Schmerzenslager ein Schwert zum Andenken, er erwähnt dabei seiner Verwundung — dies Alles sieht und hört Parzival, fragt aber nicht, was es bedeute, fragt nicht, was dem Könige fehle und woher sein Leiden stamme. Hat ihm doch der alte Gurnemanz, zu anderen Lehren, auch die gegeben, nicht unnöthig viel zu *fragen*, da das dem Manne nicht wohl anstehe. Die Versammlung geht auseinander, Parzival wird mit aller

*) Dies ist einer der Züge, die sich aus der Legende erhalten haben und nur in ihr ihre eigentliche Erklärung finden. Bei Robert de Boron nämlich wird erzählt, wie einst, da Misernte eingetreten war, und auf Befragen des Grales Christus erklärt hatte, es seien Unreine in der Gemeinde, die ausgestossen werden müssten, Bron, der Hüter des Grales, einen Fisch gefangen habe, und wie dann alle, die von ihm nicht einen süssen Duft ausgehen gespürt hätten, ausgeschieden worden seien. Hiervon nahm dann Bron den Namen „le riche pêcheur" an, womit zugleich auf das „Fangen" von Gläubigen hingedeutet wird, wie ja auch Petrus sehr häufig piscator heisst („Fischer der Seelen"). So heisst denn nun auch in den übrigen Gralromanen, namentlich bei Chrestien, der wunde Gralkönig le roi pêcheur (wobei bemerkenswerth der Doppelsinn, der in dem Worte gesucht werden kann: der „Fischerkönig" und der „sündige König"). Wolfram nun erklärt den „Fischer" sinnig und schön folgendermassen: „Oft trägt man den König, damit seiner Wunde frische Luft zugeführt werde, zum nahen See (Brumbane); das heisst er seinen Waidetag. Dort lehnt er im Schiff als stellte er den Fischen nach. Davon wird gesagt, er sei ein Fischer."

erdenklichen Rücksicht zur Ruhe geleitet. Nach einer Nacht voll wirrer Träume erwacht er in einer gänzlich veränderten Umgebung: verschwunden die Pracht aus diesen Räumen, einsam und öde Alles, wohin er blickt. Vergebens späht er nach einem Wesen, das seiner warte. Endlich waffnet er sich selbst, findet sein Ross an der Treppe angebunden und reitet, in Gedanken über das Unbegreifliche des Vorganges versunken, zögernd von dannen. Kaum ist er über die Zugbrücke hinüber, als dieselbe durch einen Knappen so jäh in die Höhe gerissen wird, dass sein Ross fast zu Schaden gekommen wäre. Als er sich verwundert umblickt, schilt ihn der Knappe eine G a n s, dass er den Wirth nicht g e f r a g t habe. Kurz darauf trifft er ein Weib, S i g u n e, klagend über der Leiche ihres Geliebten. Sie erkennt in Parzival ihr Geschwisterkind und schilt ihn ebenfalls heftig, dass er n i c h t g e f r a g t und so den Gral nicht gewonnen habe. Weiterziehend gelangt Parzival in die Nähe von Artus' Lager. In Trauer um ein unbewusst verscherztes Glück, in sinnende Erinnerung versenkt durch das Bild dreier Blutstropfen einer verwundeten Gans im Schnee, die ihn an das seiner Gattin Condwiramurs gemahnen, so treffen ihn Artus' Leute. Nach mehren blutigen Kämpfen, die Parzival wie im Traume besteht, gelingt es endlich G a w a n, ihn aus seinen Gedanken zu reissen und mit sich zu Artus zu führen, wo er alsbald feierlich in die Tafelrunde aufgenommen wird. Da aber, in seinem höchsten äusseren Glanze, trifft ihn ein vernichtender Schlag. C u n d r i e, die Gralsbotin, eilt athemlos herbei; nach hastiger Begrüssung des Königs und der Seinen nennt sie die Tafelrunde e n t e h r t durch die Gemeinschaft mit Parzival und wendet sich dann an diesen mit Worten voll der furchtbarsten Anklagen: „Warum, Herr Parzival, da der traurige Fischer ohne Freude und ohne Trost dasass, warum erlöstet Ihr ihn nicht aus seinem Leid? Er that Euch kund das Uebermass seiner Qual, Ihr ungetreuer Gast, seine Noth sollte Euch erbarmt haben! Dass die Zunge aus Eurem Munde genommen würde, wie rechter Sinn Eurem Herzen benommen ist! Verdammt seid Ihr zur Hölle vor des Höchsten Angesicht und vor den Menschen, wenn sie bei Sinnen sind, Ihr Bann des Heils, Ihr Fluch des Glückes, der Ihr höchsten Ruhm verjagt habt! Der Manneschre habt Ihr Euch begeben, und Euer Preis krankt so, kein Arzt kann ihn Euch retten!“ Parzival war sich keiner Sünde bewusst gewesen und sieht sich nun mit Eins aus diesem glänzenden Kreise ausgestossen und sein Herz in qualvolle Zweifel geworfen. Vergebens sucht man ihn zu trösten und zu halten: ihn müht jetzt einzig noch zu gewinnen, was er verscherzt, nicht eher will er wieder unter die Augen der Welt treten, bis er den Gral gefunden und Anfortas befreit hat. Zum Abschied wünscht ihm Gawan, der Freund, Gottes Segen. „Weh“, ruft Parzival, „was ist Gott? Wäre Gott gewaltig, hätte er nimmermehr solche Schmach zugelassen! Seit ich Kunde von seiner Gnade gewann, habe ich ihm gedient; nun widersage ich ihm und bin bereit, seinen Hass zu tragen!“ So stürzt er denn hinaus

und verrichtet gewaltige Thaten; der „rothe Ritter" *) ist bewundert und gefürchtet in allen Landen — aber in seine Seele will kein Friede kommen. Jahre ist er so umher gezogen, verzehrt von Sehnsucht nach dem geliebten Weibe, mehr noch nach dem erträumten Hort des Heiles, kein Gotteshaus hat er betreten, nicht an die Zeit noch an die heiligen Tage des Jahres sich gekehrt. Da begegnet er an einem Charfreitage einem grauen Ritter, der mit den Seinen eine Bussfahrt zu einem Einsiedler gemacht hat. Der klagt, dass Parzival den heiligen Tag, da die Liebe Gottes sich im Kreuzestode geoffenbart habe, da der Menschheit zieme barfuss im Büsserkleide zu gehen, durch Waffentragen entweihe; er räth ihm, zu dem Einsiedler zu gehn, ihm sein Herz zu öffnen und Tröstung und Heilung in seiner Zerrissenheit bei ihm zu suchen. Die Einladung, die des Ritters Töchter theilnahmsvoll an den Einsam-Verlassenen richten, mit ihnen zu kommen und in ihrer Pflege sich zu stärken, lehnt Parzival ab: was soll er bei den Glücklichen? trägt er doch Dem Hass, den sie lieben! So reitet er denn weiter, um verzweifelnd dem Heil den Rücken zu kehren — doch nein! des alten Ritters Worte sind nicht ganz in ihm verklungen. Der Gedanke an Gott als den Hort der Gnade taucht nach langer Zeit zum ersten Male wieder in seiner Seele auf, und er verstattet ihm Raum darin. Wie, wenn Gott doch auch ihm helfen wollte, dem die eigene Kraft nicht hat helfen wollen? Er lenkt das Ross zurück an die Stätte, da er von dem Ritter schied, und beschliesst, Gott die Führung zu überlassen, der, wenn er seiner gedenke, ihm den Weg weisen werde. Und sieh', das Ross, der Leitung entrathend, führt ihn sicher zum Einsiedler hin, dem Parzival mit den Worten sich naht: „Herr, nun gebt mir Rath, ich bin ein Mann, den Sünde bedrückt!" Trevrizent — der Bruder des Anfortas und Parzivals Oheim, der nach Anfortas's Unglück der Welt entsagt hat — befreit ihn nun von dem Zweifel daran, dass Gott edlen Menschen lohne, er preist ihm seine Güte und Barmherzigkeit, die er gleichermaassen an Allen übe, nur müsse sich der Mensch vor Hochfahrt hüten. Nachdem sich Parzival nach Namen und Art zu erkennen gegeben hat, erfährt er, dass seine Mutter durch seine Schuld von einem jähen Tode überfallen worden sei. „Nein, Herr!" ruft der Jüngling in Todesangst, „und wär' ich Herr über den Gral, es könnte mir keinen Trost gewähren für diese Kunde!" Trevrizent erzählt ihm dann weiter die Schicksale ihrer Familie, die Verwundung des Anfortas, ihre vergeblichen Heilungsversuche, und wie der verheissene Ritter gekommen sei, aber nicht gefragt habe. Parzivals Geständniss, dass er der Unselige gewesen sei, presst Trevrizent bittere Klagen ab, trotzdem solle er nicht verzagen, Gott möge wohl noch Alles zum Besten fügen. Eine Zeitlang noch weilt Parzival bei dem Einsiedler und theilt mit ihm alle Entbehrungen seines weltflüchtigen Lebens; als sie endlich scheiden, segnet und entsündigt ihn Trevrizent und heisst ihn nochmals auf Gottes Hülfe und auf sein endliches Heil vertrauen.

*) So heisst er von der Rüstung, die er Jthêr'n abgenommen hat.

So zieht denn Parzival von Neuem hinaus, von Neuem vollbringt er wunderbare Thaten. Mit der letzten Fährniss aber, die er noch zu bestehen hat, dem Kampf mit dem eigenen, von ihm nicht gekannten Bruder, sind seine Prüfungen beendet: dieselbe Cundrie, die ihn einst verflucht hat, setzt ihn nun vor versammelter Tafelrunde in seine alten Ehren wieder ein und verkündet ihm zugleich, dass er durch einen neuen Gralsspruch zum König des Grales, sein Sohn Loherangrin zu seinem Nachfolger ausersehen sei. Von Cundrie geleitet, betritt er, ihm zur Seite der noch zur rechten Zeit erkannte Bruder, von Neuem die heilige Monsalvat. Anfortas' Schmerzen sind eben auf's Höchste gestiegen, und da er immer noch von Parzival keine Rettung zu hoffen wagt, so fleht er ihn an, ihm den Tod zu geben. Der aber wirft sich in brünstigem Gebete vor dem Gral nieder; der letzte Zweifel wird ihm benommen: in heiliger Erleuchtung erhebt er sich, tritt vor das Siechbett und fragt: „Oheim, was fehlet Euch?“ Und „der durch St. Silvester'n einen Stier vom Tode lebendig von dannen gehen hiess, der Lazarum aufstehen machte, derselbe half, dass Anfortas gesund und in blühender Schönheit von seinem Schmerzenslager sich erhob.“ Parzival nimmt Besitz von dem Königthum des Grales und wird jetzt auch mit der lange vermissten Gattin und dem Zwillingspaar seiner Söhne, die er noch nicht gesehen hatte, wiedervereinigt.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Meiningen ist dem Patronatvereine mit der huldvollen Gewährung eines grösseren Jahresbeitrages beigetreten.

Neue Vertretungen. — An der Vertretung für *Freiburg i. B.* wird von nun an Herr Bankier *Hermann Krebs*, an der Vertretung für *Nürnberg* Herr Musikalienhändler *Hugo Zierfuss* theilnehmen.

Neuer Zweigverein. — In Folge der enthusiasmirenden Konzerte des Violinvirtuosen Professors *August Wilhelmj* ist in *Chicago* (Illinois) ein *Wagnerverein* gegründet worden.

Litterarische Erscheinungen aus dem vorigen Jahre. — Es wird den, erst während des Jahres 1879 dem Vereine beitretenden Mitgliedern, welche sich den vorigen Jahrgang unserer Blätter nicht anschaffen mögen, vielleicht angenehm sein nachträglich zu erfahren, welche litterarischen Erscheinungen unseren Mitgliedern in demselben mit Empfehlung angezeigt worden waren. Diejenigen dieser Schriften, welche zum Besten unseres Fonds verkauft werden, sind im geschäftlichen Theile des vorliegenden Stückes genannt; die Uebrigen, welche also hiermit nochmals empfohlen werden, waren: „Richard Wagner und Schopenhauer“

von *Friedrich von Hausegger* (E. Schloemp, Leipzig; Mk. 0,75), „Wotan“ von *Alois Höfler* (J. Wallishausser, Wien; Mk. 1), „Deutsche Schriften“ von *Paul de Lagarde* (Dietrich, Göttingen; Mk. 4), „Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur“ von *Ludwig Schemann* (J. Zwissler, Wolfenbüttel; Mk. 1), „Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen“ von *Hans von Wolzogen* (E. Schloemp, Leipzig; Mk. 2); ausserdem das Gelegenheitsschriftchen „Rheingold und Walküre in Wien“ von *N. Oesterlein* (Karl Konegen, Wien) und die Almanache von *Eichberg*, *Gettke* und *Kurschner*, welches Letzteren ausserordentlich fleissig zusammengestelltes „Jahrbuch für das Deutsche Theater“ (H. Voltz, Leipzig, Mk. 2,75) gerade auch über die unsere Sache betreffende Litteratur reichliche Auskunft gibt.

Neue Vergünstigung fur die Mitglieder des Patronatvereines. — Der Verlagsbuchhändler Herr *Edwin Schloemp* in Leipzig hat sich bereit erklärt: an Mitglieder unseres Vereines das, in vortrefflich übersichtlicher Zusammenfassung, über die Stellung des Wagnerischen Kunstwerkes in der Kunstgeschichte der europäischen Kulturwelt orientirende Werk des geistvollen Franzosen *Edouard Schuré* „Das musikalische Drama“ (verdeutscht von H. von Wolzogen) zu den ermässigten Preisen von *4 Mark* (statt 6) für das broschirte, und von *5 Mark 50 Pf.* (statt 7,20) für das gebundene Exemplar abzulassen. Der Inhalt dieses Werkes ist, nach den Titeln der einzelnen Abschnitte, der folgende:

I. Theil. Die Musik und die Poesie in ihrer historischen Entwickelung.

1. Buch. Griechenland. Verbindung der Dichtkunst und der Musik. 1. Kap. Der ursprüngliche Tanz und das Epos; 2. Kap. Die Lyrik und die Musik; 3. Kap. Die Tragödie und die Vereinigung der Künste.

2. Buch Geschichte der Dichtkunst von Dante bis Goethe. 1. Kap. Die römische Welt, das Mittelalter und Dante; 2. Kap. Die Renaissance und Shakespeare; 3. Kap. Die moderne Welt; Byron, Shelley und Goethe.

3. Buch. Geschichte der Musik von Palestrina bis Beethoven; 1. Kap. Der katholische Kirchengesang, Palestrina; 2. Kap. Die Troubadoure, der protestantische Kirchengesang und die Welt der Harmonie; 3. Kap. Beethoven und die Symphonie.

4. Buch. Die Oper. Versuch einer neuen Verschmelzung der Musik und der Poesie. 1. Kap. Ursprung der Oper; 2. Kap. Gluck, der Schöpfer des musikalischen Dramas; 3. Kap. Die moderne Oper.

II. Theil. Richard Wagner, seine Werke und seine Idee.

1. Jugend, erste Versuche, Rienzi. 2. Der fliegende Holländer. 3. Tannhäuser. 4. Lohengrin. 5. Revolution, Exil und neues Leben. 6. Tristan und Isolde. 7. Die Meistersinger. 8. Die Nibelungen-Tetralogie. 9. Die Stellung Richard Wagners in der Geschichte des Theaters. 10. Der Geist der Musik und die Zukunft der Kunst.

Dem ersten Theile ist eine Abbildung des antiken griechischen Theaters, dem zweiten ein Portrait Richard Wagners beigegeben.

Geschäftlicher Theil.

Bestimmungen in Betreff der Jahresbeiträge und der Blätter.

Der Verwaltungsrath hat den Mitgliedern des Patronatvereines zunächst anzuzeigen, dass die, für das verflossene Jahr dem Verlagsbuchhändler Herrn Ernst Schmeitzner zu Chemnitz in Kommissionsverlag gegebenen „Bayreuther Blätter" von jetzt ab, der grösseren Bequemlichkeit und Wohlfeilheit halber, im Verlage des Vereines zu Bayreuth gedruckt und von hier aus versandt werden sollen.

Alle auf die Blätter bezüglichen Benachrichtigungen, Anfragen, Reklamationen oder auch Zusendungen von Manuskripten sind an den Redakteur zu adressiren, wogegen derselbe bittet, Geldsendungen nicht, wie bisher öfters geschehen ist, an ihn, sondern direkt an den Verwaltungsrath (Bankier Friedrich Feustel in Bayreuth) zu richten.

Den Anmeldungen neuer Mitglieder zum Eintritt in den Verein, welche direkt an den Verwaltungsrath gerichtet werden, muss zugleich mit dem Beitrage für 1878 und 79 (30 Mark*) eine genaue Angabe der Adresse der Beitretenden hinzugefügt werden, damit Quittung und Blätter mit Sicherheit an dieselben gelangen können. Ebenso werden die Vertretungen ersucht, auf eine genaue Angabe der Adresse eines jeden der bei ihnen sich anmeldenden neuen Mitglieder zu halten und sie bei der Weiteranmeldung nach Bayreuth dem Namen des Mitgliedes stäts beizufügen.

Bei der Einzahlung des Jahresbeitrages für das neue Jahr 1879 von Seiten der älteren Mitglieder mögen diese nicht unterlassen, die Nummer ihrer vorjährigen Quittung wieder anzugeben, um so dem Verwaltungsrathe das mühsame Geschäft der Neuquittirung zu erleichtern. Auch die Vertretungen sind gebeten, bei der Einsendung der neuen Jahresbeiträge der bei ihnen angemeldeten Mitglieder an die Bayreuther Kasse zu den Namen der zahlenden Mitglieder auch die bez. vorjährigen Quittungsnummern zu schreiben. — Ueberhaupt aber müssen wir unsere sämmtlichen Mitglieder nochmals darauf aufmerksam machen, dass sie sich vor einem Verluste ihrer früheren Quittungen, zur Vermeidung späterer Umständlichkeiten, möglichst sollten in Acht zu nehmen suchen.

*) Der Zahlungsmodus, dass 1879 für $1\frac{1}{2}$ Jahre $22\frac{1}{2}$ Mk., und 1880 für $1\frac{1}{2}$ Jahre wieder $22\frac{1}{2}$ Mk. gezahlt werden, ist kaum benutzt worden.

Wir bemerken ferner noch einmal, dass wir die Stücke des neuen Jahrganges unserer Blätter an unsere vorjährigen Mitglieder erst nach erfolgter Einzahlung des neuen Jahresbeitrages, oder aber doch nach erfolgtem Ansuchen um eine Stundung dieser Zahlung, weiterhin versenden lassen können; sobald die Zahlung oder das Ansuchen, welche wir bis zum 15. Februar einzusenden bitten, bei uns eingetroffen sind, werden dem Mitgliede alle bis dahin etwa schon erschienenen Stücke des neuen Jahrganges nachgeliefert werden. (Über die Form der Austrittserklärung siehe am Schlusse!)

Nur diejenigen Mitglieder, welche bis zum 31. Dezember vorigen Jahres ihren Beitritt zum Vereine angemeldet hatten, konnten unseren Bestimmungen gemäss den Jahrgang 1878 unserer Blätter nachgeliefert erhalten. Die neuen Mitglieder, deren Anmeldungen vom Verwaltungsrathe oder den Vertretungen im Laufe des Jahres 1879 jederzeit angenommen werden, empfangen den ganzen Jahrgang 1879, wogegen sie sich den vorigen Jahrgang, der noch in etwa 400 Exemplaren vorräthig ist, nur durch Zahlung des Preises von 4 Mark an die Bayreuther Kasse verschaffen können. Im öffentlichen Buchhandel werden die Blätter nicht verkauft. Einzelne Nummern des vorigen Jahrganges können von dem zweiten und dritten Stücke nicht mehr, von den späteren nur in sehr geringer Anzahl zum Ersatz für verlorene Exemplare abgegeben werden; vom ersten Stücke, welches die Einführungsworte Richard Wagners und eine offizielle Darstellung der Vereinsverhältnisse gebracht hatte, sind dagegen noch Probenummern zu haben, welche ebenso, wie das auch diesem Stücke wieder beigelegte, noch reichlich vorhandene Blatt „zur Benachrichtigung“ für Vertretungen und Mitglieder zur Gewinnung neuer Unterstützer unserer Sache von Vortheil sein dürften. Probestück und Benachrichtigung sind von der Redaktion zu beziehen.

Im Verlage von Ernst Schmeitzner zu Chemnitz verbleiben die folgenden, zum Besten unseres Vereinsfonds verkauften Schriften:

„Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronatvereines“ von Hans von Wolzogen (Preis 1 Mark);

„Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums“ von Otto Eiser (Preis 60 Pfg.);

„Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, ein exegetischer Versuch“ von Otto Eiser (Preis 1 Mark).

Die beiden letzteren Broschüren sind Separatabdrücke aus dem vorigen Jahrgange der „Bayreuther Blätter“. Die Bestellungen auf diese drei Schriften sind von Vereinsmitgliedern an die Redaktion der Blätter zu richten.

Die Redaktion, sowie jede Vertretung, nimmt auch die Bestellungen auf jene Verlagsartikel an, welche den Mitgliedern des Patronatvereines als Solchen von den Verlegern zu ermässigten Preisen geliefert werden:

„Richard Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen", 9 Bände, komplett, broschirt Mk. 30, gebunden Mk. 40; der einzelne Band broschirt Mk. 3,50, gebunden Mk. 4,50 (E. W. Fritzsch, Leipzig);

„Richard Wagners Leben und Wirken" die ausgezeichnete Biographie von C. Fr. Glasenapp, 2 Bände, broschirt Mk. 10, gebunden Mk. 12,50, bei gemeinsamer Bestellung auf 10 Exemplare kostet das einzelne 9 Mark, der Reinertrag ist vom Verleger (C. Maurer, Cassel) für die Kasse des Patronatvereines bestimmt;

„Das musikalische Drama" von Ed. Schüré, verdeutscht von H. v. Wolzogen, 4 Mk. (E. Schlömp, Leipzig);

Professor Wiener's „Wagner-Medaille", zur Erinnerung an die Festspiele von 1876, in Bronze Mk. 6,50 (C. Thieme, Leipzig).

Dem Fonds des Patronatvereines fliessen ferner die Reinerträgnisse der folgenden, unseren Mitgliedern zu empfehlenden Schriften zu:

„Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen Richard Wagners", broschirt 1,50, gebunden 2,25 (Edwin Schlömp, Leipzig);

„Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft", von M. Plüddemann, Preis 60 Pfg. (Edwin Schlömp, Leipzig);

„Richard Wagner und die nationale Idee", von Adalbert Horawitz, 60 Krzr. = 1 Mark (J. Guttmann, Wien);

„Die Aufführung von Beethovens neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth", von Heinrich Porges, Preis 80 Pf. (Für Mitglieder zu beziehen durch die Redaktion dieser Blätter.)

Schliesslich richten wir an unsere Herren Vertreter noch die Bitte, dafür Sorge tragen zu wollen, dass diejenigen ihrer Mitglieder, welche den Vereinsbeitrag für 1879 überhaupt nicht mehr zu zahlen, also aus dem Vereine zu treten beabsichtigen, das vorliegende, dieses Mal noch an unsere sämmtlichen Mitglieder versandte, Januarstück wieder an uns zurück gelangen zu lassen, worin wir zugleich das bestimmte Zeichen ihres Austrittes erkennen werden.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Februar. Zweites Stück. 1879.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Ein Wort zur Einführung.

Den vortrefflichen Freund, der sich der Redaktion dieser Blätter unterzog, bestimmte ich dazu, die vorliegende grössere Arbeit, vor ihrer Veröffentlichung als ganzes Buch, mit möglichst gedrängter Aufeinanderfolge in einzelnen Absätzen bereits dem Leserkreise unseres Patronat-Vereines zur Kenntniss zu bringen. Welches die Schicksale eines Buches aus meiner oder meiner Freunde Feder auf unserem öffentlichen Litteraturmarkte sein können, vermögen wir nicht genau zu erwägen; von meinen wichtigsten Abhandlungen weiss ich, dass sie meist nur von Denen durchblättert worden sind, welche sie herunter zu reissen beauftragt waren. Den Mitgliedern unseres Vereines möchte ich nun aber wohl zumuthen, mit der Angelegenheit, welche uns vereinigt, es ernst zu nehmen. Wer mit seinem Hinzutritt zu demselben eben nur vermeinen sollte, sich eine Entrée zur ersten Aufführung einer neuen Oper von mir zugesichert zu haben, dürfte es allerdings für eine harte Zumuthung halten, den strengen Erörterungen meiner Freunde über die Tendenz, welche wir auch

mit jener erwarteten Aufführung im Auge haben, aufmerksam zu folgen. Dass es mir aber gerade an dieser Aufmerksamkeit liegt, müssen unsere Patrone aus der Begründung dieser Blätter ersehen haben. Hierbei habe ich zu bedauern, dass es mir bisher noch nicht gelungen ist, ernstgesinnte Musiker zur Mitarbeit heran zu ziehen, da nicht nur die Manigfaltigkeit der uns nöthig dünkenden Erörterungen, sondern auch der Charakter derselben durch ihre Betheiligung deutlicher sich bestimmt haben würde. Die Deutschen scheinen aber ausserordentlich viel zu thun zu haben, während allerdings die Undeutschen immer Zeit haben, ihre Blätter mit kritischen Zoten zu beschmieren. So haben denn einstweilen diejenigen meiner Freunde, welche vorzüglich nur der weiteren Kultur-Tendenz meiner Bestrebungen ihre eingehende Aufmerksamkeit zuzuwenden sich berufen fühlen, das Feld unserer Mittheilungen fast einzig zu pflegen. Dass ich hierin ein Missgeschick ersähe, kann ich jedoch nicht sagen, da ich es vielmehr als ein solches betrachten musste, bisher meine Kunst und meine Tendenzen meistens nur von impotenten Musikern beurtheilt zu wissen. Machte sich endlich auch der Litterat hierzu auf, so durfte uns dies hiergegen schon als ein gutes Zeichen gelten, denn jetzt war offen mit den allergefährlichsten Gegnern zu verkehren, weil diese, mehr als jene verkommenen Musiker, wissen, um was es sich handelt, und die Frage demnach auf ein Gebiet übertrat, auf welchem nun der volle Ernst derselben zum Austrag kommen soll. Auf diesem Gebiete nun, dünkt mich, ist bisher kein so fest und sicher vorschreitender Schritt gethan worden, als wie mit der vorliegenden grösseren Abhandlung meines Freundes. Mögen Alle, die sich von mir mehr als eine Extra-Opern-Aufführung erwarten, meiner Ansicht von der Wichtigkeit dieser bedeutenden Arbeit beistimmen können, denn dieser Wunsch gab es mir ein, meinen Freund zur Mittheilung in diesen Blättern zu veranlassen.

Richard Wagner.

Vorbetrachtung.

Wie Alles, so wird auch die Sprache durch den Gebrauch abgenutzt. — Wir können die Zeit nicht ermessen, deren sie bedurft hatte, um sich überhaupt als verständliches Organ der Mittheilung im Menschenmunde auszubilden. Als ihre ältesten Bestandtheile erkennen wir aber einzelne einsilbige Wurzeln, und zwar zunächst nur in der einfachsten Form von Verbindungen eines vokalischen Lautes, als des blos tönenden, aus dem thierischen Schreie abgeklärten Ausdruckes der Empfindung, mit einem konsonantischen Laute, als dem, uns Menschen eigenthümlichen, artikulirten Ausdrucke besondernder Veranschaulichung. Der Letztere mag wohl meistens aus nichts anderem entstanden sein, als aus dem unwillkürlichen Versuche einer pantomimischen Wiedergebung der sinnlichen Eindrücke aus der Erscheinungs-

welt durch die, bei dem Menschen mit dem Organe der Empfindungsäusserung selbst, der Mundhöhle, unmittelbar verbundenen Organe zur Artikulation: Lippen, Zähne, Zunge und Gaumen. In diesen ursprünglichsten Lautbildungen bemerken wir das erste Erwachen der menschlichen Vernunft, und in der Fortentwickelung der menschlichen Vernunft, mittels der so gewonnenen einfachsten Form einer Uebertragung der einzelnen Realitäten der Erscheinungswelt in die ideelle Allgemeinheit der abstrakten lautlichen Bezeichnungen, entwickelten sich andererseits auch diese lautlichen Bezeichnungen selber stätig weiter fort zu immer geistigeren, immer lebendigeren Ausdrucksmitteln menschlicher Sprache.

Erst ward kyklopisch nur Werkstück auf Werkstück gehäuft, nackte Wurzelsilbe roh an nackte Wurzelsilbe gereiht: das ist die Stufe der Isolation, auf welcher noch heute das Chinesische steht. Dann schmolzen die einzelnen Theile zu grösseren Gruppen zusammen, jeder Theil fügte zum anderen eine Bestimmung, und jede Gruppe galt als ein Wort: das ist die Stufe der Agglutination, auf welcher die mongolischen Völker sich befinden. Nun war man fertig mit der Mühwaltung der Heranschaffung der Materialien und hatte kraft des gereinigten und geformten Materiales eine sprachliche Beschreibung des eben zu Bezeichnenden geliefert: da beginnt das Bild zu leben und sich zu wandeln; die Stufe der Flexion ist erreicht, bis zu welcher unsere — die indogermanische — Sprache gelangt ist. Die Worte bedeuten hier nicht mehr dies und das; sie sind es selber, sie leben es wieder: im Elemente der Sprache. Jene gehäuften Bestimmungsworte erscheinen gesichtet, und ein jedes hat sein besonderes Amt: es fungirt nicht mehr nur als Wortzeichen oder Wortanhängsel, sondern als lebendiges Organ eines Grundwortes, aus dem es als wechselndo grammatische Bestimmungssilbe, als Kasus- oder Personalendung, hervorwächst. So entstehen Deklinationen und Konjugationen, die Wurzeln selbst werden zu Stämmen für Nomina oder Verba, dio Sprache hört auf nur andeutend schildernde Rede zu sein, sie gewinnt ihre eigene lebendige Grammatik, und mit deren Geburt beginnt auch erst wahrhaft das freie *Leben im Geiste*, welches dem menschlichen Geschlechte die höchsten Bekundungen seines idealen Wesens ermöglicht.

Aber zugleich neigt sich die Spracho vom Gipfel ihrer formalen Entwickelung dem Verfalle zu. Jedes Leben reibt sich selber auf; und so verbraucht sich auch die Sprache, indem der Mensch sie mehr und mehr gebraucht. Die gelenkig gewordene Sprache folgt der geistigen Entwickelung des Menschen auf Schritt und Tritt. Je mehr eine Sprache sich derart abgenutzt hat, um so gefügiger wird sie den wachsenden Anforderungen an ihren Gebrauch. Man denkt gar nicht mehr durch die und in der Sprache; die Sprache spricht nicht mehr, sie verdolmetscht nur noch die Gedanken. In der Grammatik, wie sie nun sauber gedruckt vor uns liegt, lernen wir das Wort, welches wir gebrauchen, als so und so bestimmte Form auswendig. Inwendig lebt es uns nicht mehr als ein gewordenes Wesen, sondern

haftet in unserer Gewohnheit als die einmal hergebrachte Lautform für jenes — wie wir nun schulmässig lernen — grammatische Rubrum. Vom Inhalte erfahren wir nichts. So aber liefert die Sprache, gerade nachdem sie die Stufe ihrer formalen Vollkommenheit erreicht hat, doch wieder mehr und mehr nur, den Marken der Kartenspieler vergleichbare, konventionelle Begriffszeichen für den denkenden Menschen.

Für den denkenden jedoch; nicht mehr für den bloss bezeichnenden, beschreibenden, nur sprechenden. Darauf muss die Betonung ruhen. Verlockt die gleichsam unter den Fingern zerbröckelnde Masse dieser abgenutzten grammatischen Formen den sprachgewandten modernen Menschen nicht nur in leichter Rede, sondern auch in ernstlicher Schrift zu lüderlich ungebundenem Geschwätze, so muss um so mehr die geistige, logische Form die Verluste der rein sprachlichen, lautlichen kräftig ersetzen und damit der natürlichen Neigung des Sprechenden, an der Verrottung seiner Sprache fördernd theilzunehmen, den nothwendigen geistigen Zügel anlegen. Es ist höchste Zeit dazu; wie tief wir im modernen Wesen stecken, so tief auch in der Verderbniss unserer Sprache. Die Sünder sind in der Majorität, und sie wissen sich etwas zu Gute darauf, dass sie so elegant und geistvoll zu sündigen verstehen. Was aber sollen wir von einem Schriftsteller halten, der da glaubt geistvoll, also doch mindestens auch logisch seine Sprache zu verwenden, dabei jedoch mit eleganter Nonchalance ein unsinniges Gemengsel von unzusammenhangenden, einander widersprechenden oder ganz lückenhaften Begriffen niederschreibt? Während sich da der eilige Leser nur zu leicht die Mühe ganz erspart, die Logik, die er vernünftiger Weise in dem Geschriebenen nicht finden kann, erst mühsam selbst hinein zu denken, so wird andrerseits der Schreiber, welcher sich dergestalt der inneren Fessel seiner formal bereits verfallenen Sprache durch Nichtachtung selber beraubt, immer mehr auch an seinem eigenen Vermögen eines logischen Denkens Schaden leiden müssen. Denn wir denken doch eben nun einmal mittels der Sprache, die wir schreiben; und so geschieht es zum Vortheile unseres eigenen Menschengeistes, wenn wir vor Allem für die Erhaltung der Logik, zumal in der Schriftsprache, ernstlich Sorge zu tragen uns entschliesen können: sollten wir auch durch eine gründlichere Beobachtung der Verrottung, sowie der möglichen Errettung unserer Sprache zu der endlichen Erkenntniss gelangen, dass selbst die Logik allein nicht hinreiche, die vollständige Errettung der Verrotteten auf allen Gebieten ihrer Anwendung durchzuführen.

Erster Theil.

Der Zustand der Verrottung.

Bevor wir daran gehen, mittels einer Betrachtung der bestimmten, den Verfall unserer Sprache besonders begünstigenden Umstände uns Rechenschaft darüber zu geben, in welcher Weise und bis zu welchem Grade wir eine Rettung der sprachlichen Form durch die Logik zu erwarten haben dürften, wollen wir den wirklichen Zustand unserer heutigen Sprache in einer Sammlung charakteristischer Beispiele aus der neuesten Litteratur recht ernstlich zum Bewusstsein unseres Publikums zu bringen suchen, damit nicht dieses, selbst etwa noch allzu befangen im Glauben an unsere moderne Kulturstellung, mit dem leichtfertigen Gedanken der Unnöthigkeit solcher Untersuchungen theilnahmlos darüber hinweg zu gehen sich bewogen fühle. Wir können uns dabei durchaus dem Vorgange eines der grössesten Deutschen, Arthur Schopenhauer's, anschliessen, der in seinem vortrefflichen Kapitel *„Über Schriftstellerei und Styl"*, aus dem zweiten Bande der *Parerga und Paralipomena*, dasselbe Thema seinerzeit mit der ganzen Nachdrücklichkeit des schärfsten und tiefsten Sprachverständnisses behandelt hatte. Was er damals gesagt, trifft nicht nur vollständig noch heute zu, sondern der dort an einzelnen prägnanten Exempeln nachgewiesene Zustand hat sich seither derart verschlimmert, dass unsere eigene Betrachtung jene von Schopenhauer erwähnten Punkte gleichsam nur als die Titel für ganze Abhandlungen voller Beispiele gleicher, verwandter und weitergehender Art benutzen könnte.

Schopenhauer sagt: „der Styl zeigt dio formelle Beschaffenheit aller Gedanken eines Menschen, welche sich stets gleich bleiben muss, was und worüber er auch denken möge. Man hat daran gleichsam den Teig, aus dem er alle seine Gestalten knetet." Als welch ein elender Brei nun musste ihm dieser Teig sich darstellen, wenn er den herrschenden Styl seiner gesammten schreibenden deutschen Mitbürgerschaft betrachtete; und wie sehr musste die formelle Beschaffenheit des deutschen Gedankens entartet sein, der sich in einem solchen Style auszudrücken gewohnt geworden war! Ist der individuelle Styl: der *Mensch*, so ist der universale, der allgemeino und öffentliche Styl: die *Nation*. Der herrschende Volksgeist spricht sich in der herrschenden Sprache aus. Wie traurig musste der forschende Blick des grossen deutschen Denkers auf seinem Volke geruht haben, welches ihm in seiner Befassung mit seiner Sprache ein so unwürdiges Bild darbot, dass er dadurch zu jenem Ausrufe des Schreckens und Abscheus gedrängt sich fühlen konnte, der in der schonungslosen Schilderung des Gebahrens moderner deutscher Schriftstellerei nun wiederum seinen, für uns monumental bleibenden, stylistischen Ausdruck gefunden hat. „Alles greift zu, die Sprache zu demoliren, ohne Gnade und Schonung; ja, wie bei einem Vogelschiessen,

sucht jeder ein Stück abzulösen, wo und wie er nur kann. Also zu einer Zeit, da in Deutschland nicht ein einziger Schriftsteller lebt, dessen Werke sich Dauer versprechen dürfen, erlauben sich Bücherfabrikanten, Litteraten und Zeitungsschreiber die Sprache reformiren zu wollen, und so sehen wir denn dieses gegenwärtige, bei aller Langbärtigkeit, impotente, d. h. zu jeder Geistesproduktion höherer Art unfähige Geschlecht, seine Musse dazu verwenden, die Sprache, in welcher grosse Schriftsteller geschrieben haben, auf die muthwilligste und unverschämteste Weise zu verstümmeln, um so sich ein herostratisches Andenken zu stiften. Wenn ehemals wohl die Koryphäen der Litteratur sich, im Einzelnen, eine wohlüberlegte Sprachverbesserung erlaubten; so hält jetzt jeder Tintenklexer, jeder Zeitungsschreiber, jeder Herausgeber eines ästhetischen Winkelblattes sich befugt, seine Tatzen an die Sprache zu legen, um nach seinem Kaprice herauszureissen, was ihm nicht gefällt, oder auch neue Worte einzusetzen." — „Und nirgends eine Opposition! Keine Opposition gegen die Dummheit; sondern, hat Einer eine rechte Eselei gemacht, bewundern sie die Andern und beeilen sich sie nachzumachen." —

Das Herausreissen und das Einsetzen, dies sind die beiden Hauptmittel, womit unsere modernen Deutsch-Schreiber sich über die Schwierigkeit hinweghelfen mit der vernünftigen Anwendung ihrer Sprache in das Reine zu kommen. Ist Vielschreiberei, tagtäglich gefördert von einem grossmächtigen Journalismus, das charakteristische Zeichen unserer Litteratur, so gilt es den Litteratur Betreibenden vornehmlich sich überall so kurz zu fassen, als möglich; was dann das unleidlichste „Beknappen" der Sätze, Worte und Formen verursacht, wodurch unsere Sprache den Uebelständen des Englischen und Französischen bereits bedenklich genähert wird. Andererseits aber befördert dieselbe Manier auch Unüberlegtheit, Leichtfertigkeit, Unklarheit im Denken; und gibt es nun dennoch mitunter Gedanken auszudrücken, die ein intensiveres Bemühen um ihren prägnanten Ausdruck erfordern würden, so bleibt bei der Ungewohntheit solches besonneneren Formulirens der Gedanken nichts übrig, als dieselben mit einem blossen Scheine recht ausführlichen Ausdruckes zu umspinnen, der alsdann nur noch in einer Anhäufung überflüssiger und undeutlicher Worte bestehen kann. Hieraus mag man dann ungefähr errathen, was wohl gemeint sein könnte, d. h. also: die Arbeit des Schriftstellers soll der Leser selber verrichten, nachdem sie ihm nur möglichst erschwert worden war. Hierzu pflegt aber dann der Leser wiederum die nöthige Zeit nicht zu haben, was ein elendes Halbverstehen zur Folge hat und schliesslich zur Gewohnheit werden lässt. Oder man soll durch das Wortgespinnst über die Abwesenheit eines Gedankens überhaupt getäuscht werden und so im Spiegel des eigenen Unverständnisses die Weisheit des Autors zu erblicken wähnen. Schopenhauer bemerkt zu dieser Manier: „Viel Worte machen um wenig Gedanken mitzutheilen, ist überall das untrügliche Zeichen der Mittelmässigkeit." Und weiter: „Die Mediokren wagen nicht zu schreiben, wie sie denken, maskiren daher ihre Gedanken hinter einen künstlichen, dunkeln, gelehrten Styl.

Oft schreiben sie Worte und Perioden hin, ohne etwas dabei zu denken, in der Hoffnung, dass Andere sich schon etwas dabei denken werden." Von dieser Gewöhnung, die Gedanken oder die Gedankenlosigkeit zu *maskiren* wird zumal eine immer mehr um sich greifende stylistische Manier begünstigt, die uns aller einfachen Sprache endlich ganz berauben wird, und auf welche wir hier zuerst unsere Aufmerksamkeit richten wollen.

I. Moderne Bildersprache.

Zu einer Zeit, in welcher die Poesie uns völlig abhanden gekommen zu sein scheint, bewegt sich unsere prosaische Sprache fast nur noch in Bildern, in übertragenen Ausdrücken. Beinahe nichts mehr wird gesagt, wie es gedacht wird, nichts einfach ausgesprochen, sondern fast alles gleichnissartig angedeutet, umschrieben, parabolisirt: an Stelle des Wortes tritt die Metapher. Dazu kommt, dass die Sprache durch die ihr zugefügte Behandlung nachgerade in einer Weise um Form und Ausdruck gebracht, abgeschliffen, verblasst, entkräftigt worden ist, dass eine solche pikante Aufmunterung, solches Aufgebot künstlicher Mittel, solches Emporschrauben auf die Stufe der erhobenen Rede, der Rhetorik, geradezu als Nothwendigkeit erscheinen musste. Diese neue, derart künstlich gewürzte Rede konnte aber, in denselben Händen, bald nur dasselbe Schicksal erleiden; aus der modernen Bildersprache ward nichts Besseres, als aus der früheren schlichten Wortsprache geworden war: es blieb auch davon nur ein schwülstiges, aber kraftloses Gemisch von nichtssagender Unsinnigkeit übrig. Zwar behauptet, wie ich soeben in der Zeitung lese, der *alte Jungdeutsche*, den er sich nennt: Herr K. Marr, in einem offenen Briefe: „Der junge Nachwuchs wird Geist und Form der Sprache zu handhaben wissen"; aber wir werden doch wohl gerechte Zweifel in diesem Betreffe hegen dürfen, wenn wir bedenken, auf welche seltsame Verbildung der Phantasie schon die Vorstellung eines *den Geist handhabenden Nachwuchses* schliesen lassen müsse. Aus solcher Phantasie entblühen aber alle jene modernen sprachlichen Bilder und Metaphern, deren verführerischer Gewalt selbst ein, um den reinen Styl seiner Werke so besonders achtsam besorgter Schriftsteller, wie Paul Heyse, sich nicht mehr entziehen kann. Dieser zeigt z. B. in seinen eigenen Bemerkungen zu seiner klassischen Uebertragung der Werke Leopardi's plötzlich wieder einen echtdeutschen Trotz gegen allen heilsamen Einfluss des von ihm selber so schön wiedergegebenen edelen Styles des geistvollen Italieners, indem er u. A. einen Durst (den Wahrheitsdurst nämlich) *muthig* sein und von diesem *muthigen Durste* den Dichter *hingerissen* werden lässt, während er an anderer Stelle „in der äusseren Form fessellos *schweifende* lyrische *Ergüsse*" dieses Dichters uns kennen lehrt. Im übermässigen Gebrauche seitens einer Menschenart, die sich durch Unverständniss für ihre Sprache bereits möglichst ausgezeichnet hatte, werden diese, endlich auch die Besonneneren in den Bann ihrer Beliebtheit zwingenden, metaphorischen Rede-

wendungen entweder zu massenhaft unbedenklich nur noch so hingeworfenen Proben reinen Unsinnes, der jede vernünftige Beziehung auf den eigentlich gemeinten Sinn der Phrase, jede Möglichkeit einer natürlichen Vergleichung zwischen dem bildlichen Ausdrucke und dem damit in Zusammenhang gebrachten Begriffe ausschliesst; oder sie taumeln in einem stäten Herausfallen aus der gewählten Sphäre des bildlichen Ausdruckes widerwärtig hin und her, vielleicht um so einem Style, der die Majestät der deutschen Sprache fortwährend auf das Gröblichste beleidigt, wenigstens den Anschein der *mildernden Umstände* einer *sinnlosen Trunkenheit* zu sichern.

Von der rein unsinnigen Art dieser modernen Bildersprache war z. B. jener, in den Zeitungen unter eifrigster Bezeigung allgemeiner Ueberlegenheit höhnisch nachgedruckte Satz aus dem Theaterreferate eines angesehenen Blattes: „Das Libretto ist auf dem Hintergrund des dreissigjährigen Krieges aufgebaut.“ Was war nun gar so Besonderes gerade an diesem Satze? Dergleichen hätten die entrüsteten Stylisten alle Tage in den Litteraturproben ihrer Kollegen, ja, wohl nicht minder bisweilen in ihren eigenen Elaboraten finden können. Oder wäre jene andere Rezensionsblume, die ich in der grossen Augsburger Allgemeinen Zeitung habe blühen sehen, etwa weniger seltsam? „Der erste Akt, der mit *viel* Geschick (statt mit *vielem* Geschicke!) auf die geistreichen Beine der Darstellerin gestellt ist, schlug durch.“ Sollte dies ein geistreicher Witz sein, so war doch aber jedenfalls die geistige Kraft unseres Stylisten in diesem Witze derart aufgebraucht worden, dass sie nicht mehr die Fähigkeit besessen hatte, die Geschmacklosigkeit des Schlusses zu vermeiden, wo das Wort stellen zweimal unmittelbar hintereinander gesetzt, und gleich darauf eben so unmittelbar dem Verbum des Zwischensatzes das des Hauptsatzes, zu dem Endeffekte eines abscheulichen kurzen Dreischlages, angefügt ward: „ — *stellerin gestellt — ist — schlug — durch“!* — Aus solchen hübschen *Kleinigkeiten* baut sich der Styl unserer Journallitteratur, und leider eben auch schon nicht nur dieser mehr, geschmackvoll zusammen. — Hat man nun aber das Stellen von Dichtungen auf Hintergründe und auf Beine für geistreiche Witze zu halten, so wird man wohl auch in der „unermesslichen *Tragweite* einer *Erleichterung*“ jedenfalls ein höchst bemerkenswerthes Phantasiestück bewundern sollen. Diese *weittragende Erleichterung* hat sich Herr Rosenstein in der „Gegenwart“ von Paul Lindau erlaubt; und zwar hat er dabei einen, bei unseren heutigen Schriftstellern gerade sehr beliebten Gallizismus: die *Tragweite*, die französische *portée*, mit rücksichtsloser neudeutscher Leichtfertigkeit in die unsinnigste adjektivische Verbindung mit einem, durchaus nicht dazu passenden, deutschen Begriffe gebracht. So glaubt auch Herr Lasker an die Möglichkeit der *Entfaltung* einer Tragweite, welche er zu den besonderen Fähigkeiten einer *Frage* zu rechnen scheint, insofern er in Julius Rodenberg's berühmter „Deutscher Rundschau“ sagen konnte: „unter diesen Gesichtspunkten entfaltet die Frage ihre ganze Tragweite“. Der *gründliche Deutsche* sollte sich doch nur einmal diesen halben Gallizismus ganz in das

Französische übersetzen, und sollte sich vorstellen, dass der berühmteste Parlamentsredner Frankreichs sich hätte einfallen lassen in der *Revue des deux mondes* (deren litterarischer Bedeutung eben Herrn Rodenberg's Journal für Deutschland gleichkommen soll) von dem *développement d'une portée* zu sprechen! In Frankreich wäre so etwas einfach ganz unmöglich; doch auch der nachdenkende Deutsche müsste aus diesem Beispiele ersehen, wohin er mit seinem Style bereits gerathen ist, indem er nur noch solchen Mustern, wie sie Lasker und Seinesgleichen ihm darbieten, nach zu denken und nach zu schreiben vermag. Aber was verlangen wir auch von den Vorkämpfern unserer modern-deutschen Kultur?! Was können bei uns heutzutage diejenigen Leute, welche offiziell über den Zustand des deutschen Volkes zu sinnen und für dessen Fortschritt zu sorgen haben, um den Zustand und die Entwickelung eines so gleichgiltigen Dinges sich bekümmern, wie es das alltäglich in aller Munde geführte bequemliche Konversationsmittel der deutschen Sprache ist?! Das sind ihnen ganz unwesentliche Nebensachen, deren Betreibung sie einem Jeden nach Wunsch und Willkür überlassen, in dem beruhigenden Bewusstsein auch hierin dem grossen modernen Prinzipe der *individuellen Freiheit* treu geblieben zu sein. So stellt sich uns zu den Baukunststücken der obigen leichtfertigen Opernreferenten alsbald noch das ganz ihrer würdige eines ernsten reichsoffiziellen Statistikers in der „Gegenwart", des interimistischen Direktors des statistischen Bureaus, Herrn Finklenburg, welcher uns eine „hohe und steile *Sommerpyramide* auf dem *Sterblichkeitsbilde* Berlins" präsentirt. Neben diesen Architekten und Artilleristen unserer derart versorgten Stylistik erscheint dann wiederum der beliebte Musikkritiker der Berliner „Nationalzeitung", Herr Gumprecht, als zartsinniger Gärtner und pflegt — wie ich sehe, mit öfters wiederholender Vorliebe — das wenigstens „blumen*umhegte* Ausdrucksgebiet der musikalischen Idylle", worin wir nunmehr das Vorbild für gewisse idyllische Musikrezensionen erkennen dürfen, die hinter der blumigen Umhegung der schönen Phrase eine Werkstätte bösester Gesinnung bergen. Immerhin aber konnte sein musikrezensirender Kollege in der „Gegenwart", Herr Ehrlich, in jenem Satze wiederum eine „*aus* dem Reiche des Schönen *kommende* Leistung" sehen. Dieses merkwürdige Bild hat ihn übrigens seltsamer Weise dem grausamen Verfolger alles *modernen Schwulstes*, Karl Gutzkow, nahe gebracht, der in einem seiner neuesten Romane von unseren *Menüs* sagt: „so nennt man die *kommenden* Tischgerichte der *table d'hôte*." *) Allerdings könnte man dies ebenfalls als eine Vermeidung des *Schwulstes*, nämlich des Luxus der *Präposition*, ansehen und sich schwerfällig den Ausdruck als „die bei der table d'hôte *vor*kommenden „Gerichte" deuten.

*) Das traurige Ende, welches dieser Schriftsteller gefunden hat, nachdem obige Arbeit schon abgeschlossen war, durfte nicht die strenge Beurtheilung seines Styles, die hier vorgenommen werden musste, zurückwirkend beeinflussen.

Auch das Herausfallen aus dem zuerst gewählten Bilde lernt man in jenen blumenumhegten Ausdrucksgebieten und im Reiche des Schönen recht gründlich. Man versteht es da z. B., dass ein *Lied* im Konzertsaale keine *gute Figur* machen, und diese Figur in der *Wiedergabe* dann *schärfere Würze* vertragen könne. Man weiss sich da in die Vorstellung einzuleben, dass *Inscenirungen* zu *athmen* und zwar *grossartige Pracht* zu athmen vermögen. Und andererseits beklagt man es, wie Herr Rudolf von Gottschall in der „Gartenlaube“, dass man es nicht *absehen* könne, welches Prinzip bei einer Dichtung *ton*angebend gewesen sein möchte; während die Nationalzeitung gelegentlich Lord Beaconsfield mit besonderer *Betonung* — *lächeln* lässt. Das letzte Beispiel führt uns schon aus dem Reiche des Schönen hinaus und weist die nahe liegende Vermuthung zurück, dass insbesondere die ästhetische Kritik von der Neigung zu derartigen kühnen Sprüngen durch die reichhaltigen Bildersäle der modernen Rhetorik besessen sei. Dieses wäre jedenfalls eine Ungerechtigkeit gegen jede ernstere, wissenschaftliche Kritik. Herr Alfred von Wurzbach lässt z. B. in der Augsburger Allgemeinen Zeitung den *Hauptschwerpunkt* einer Forschung in einer Frage — *gipfeln*. Jedenfalls eine bedeutende Aufgabe für die physikalische Wissenschaft! Ob auch diejenigen Schwerpunkte, welche danach neben dem Hauptschwerpunkte noch zu existiren scheinen, das *Gipfeln* verstehen, bleibt dabei eine zweite Frage. Die wissenschaftliche Litteratur hat ihre ganz eigenthümlichen, sicherlich mathematisch begründeten Ansichten von Punkten und Gipfeln. Ein Berliner Chemiker, Schüler des namhaften Gelehrten Hofmann, erzählt z. B. in der Nationalzeitung von seinem Meister, derselbe habe — *„als solches in Potsdam geschah“* — sich „gerade auf dem Gipfelpunkte der Chemie unter Liebig befunden *und* — *von diesem* (?) *ausgehend* — Gewaltiges zur Förderung derselben beigetragen“; — dieses alles also, nach der Konstruktion des Satzes, während irgend etwas in Potsdam *geschah*, und in der seltsamen Situation eines Menschen, der auf dem *Gipfel* der Chemie *unter* einem Chemiker (als darüber schwebender Sonne oder als *Haupt*gipfelpunkt?) steht und *davon*, also offenbar abwärts, dann gewaltig fördernd *ausgeht*. — Auch der schon erwähnte Reichsstatistiker der „Gegenwart“ liefert uns für dieses Kapitel wieder ein kleines Beispiel, zum Gipfel nämlich den Boden, und zwar einen „unerlässlichen *Vergleichsboden*, auf dessen *Hintergrund* die besonderen Verhältnisse hell hervortreten“, etwa wie jenes Libretto auf dem Hintergrunde des Dreissigjährigen Krieges. — Was aber die beliebten *Punkte* betrifft, so kennt z. B. Herr Nordhoff in der Augsburger Allgemeinen Zeitung sie offenbar in ihrer ganzen *Ausdehnung*, da er sagen kann: „die Berührungspunkte der Malerei und — Goldschmiede (?) sind noch *umfassender*“; wogegen Herr Paul d'Abrest in der „Gegenwart“ ihnen ein erhebliches spezifisches Gewicht zuschreibt, indem er sagt: auf Courbet's *Haupte* — *lasteten* drei schwere *Anklagepunkte*. Herr Eduard Hanslick, dessen anmuthiger Styl so gerühmt wird, kennt aber geradezu den Höhepunkt eines *Mannes*, und zwar in Gestalt

einer *Dame*, insofern als er, in der, von einem fürstlich protegirten Vereine für deutsche Litteratur mit Stolz acquirirten Sammlung seiner Rezensionen, mit dem wissenschaftlich klingenden Titel: „die moderne Oper", die *weisse Dame* den *Höhepunkt Boïeldieu's* nennt. — Nach solcher Erfahrung von den Eigenschaften und Fähigkeiten der *Punkte*, braucht man sich nicht zu wundern, dass Fräulein E. Werner, die „vielgelesene" Romanschriftstellerin der „Gartenlaube" u. A. von einer abwehrenden *Bewegung* behaupten konnte, sie sei *eisig* gewesen. Die Redaktion des genannten Weltblattes geht ihren Mitarbeitern in der Produzirung solcher kühnen Metaphern am Verwogensten voran: „unerbittlich *und mit harter Hand* hat das Schicksal an die kaum geschlossene Pforte *des ersten Vierteljahrhunderts unseres Blattes* ein frisches Grab *gestellt.*" Man kannte bisher nur etwa Jahrhunderte der Weltgeschichte und wusste vielleicht, dass die Weltgeschichte das Weltgericht sein solle; aber, dass die Gartenlaube die Weltgeschichte, und also auch wohl das Weltgericht, sei — das lehrt uns erst dieser *Nachruf* an ihren verewigten Gründer, worin von Jahrhunderten eines *Blattes* gesprochen werden konnte, an deren *Pforte* — soll heissen: Ende, also doch wohl: Hinterpforte? — die harte Hand des Schicksals das *Aufstellen* von Gräbern besorgt! — Karl Gutzkow würde uns vielleicht haben nachweisen können, dass unter dem Weltgerichte in diesem Falle das wöchentlich *kommende* Gericht auf der *table d'hôte* der modernen Welt zu verstehen sei. Er wusste ja in der rhetorischen Gastronomie trefflich Bescheid, aus welcher Wissenschaft er uns z. B. in dem schon zitirten Romane belehrt hat, dass „ein französischer *Name* alles *in die Höhe* der Gastronomie (vgl. den Gipfel der Chemie und den Höhepunkt Boïeldieus!) *einführt,* die — d. h. welche (Höhe oder Gastronomie?) — auf dem Kontinent studirt werden soll". Zu dieser Bergfahrt deutschen Styles liefert der Bericht eines litterarischen Wochenblattes uns ein Seitenstück in dem schönen Satze: „O v. Corvin hat die ersten und letzten Bände von einem *parteilosen,* unbefangenen *Standpunkte* aus *auf die Höhe der Zeit* erhoben". Ein unbefangener Punkt ohne Partei und von ihm aus auf die Höhe der Zeit erhobene Bände — wem sollte dabei nicht schwindelig werden?

Aber noch gilt es fest zu stehen auf diesen wunderbaren Gipfeln und Höhen des metaphorischen Unsinns, die wir hier erklommen haben; denn auch die Künstler dieses Styles, gegen welche wir ankämpfen, stehen ausserordentlich fest und wissen sich, jo mehr sie ihres eigenthümlichen Vermögens sich bewusst werden, um so mehr auch darauf zu Gute. Dies ist z. B. aus der eigenen laut bewundernden Belobigung besonders deutlich zu erkennen, welche ein in die Metapher vornehmlich verliebter namhafter Romanschriftsteller, *Ferdinand Kürnberger*, in folgenden, einem einzigen Gespräche entnommenen Beispielen aus einer, in Westermann's Monatsheften erschienenen Novelle mit kostbarer Regelmässigkeit nns hören lässt.

„Ein Aussätziger verspritzte sein Gift, aber er fand einen Doktor, der ihn mit einem prächtigen Gegengift einrieb. Es frass bis auf's Knochenmark durch

— Sie sehen, das waren Ausdrücke vom feinsten und stärksten Stempelschnitt. Der Gurkenmann redete Ananasse." —

„Adam und Eva waren auch nicht mit Détails bekleidet. — Das Wort sass." —

„Das Vaterunser ist keine Bittschrift mit Beilagen. — Das imponirte mir." —

Und nun die Metapher in den Satz der Belobigung selbst aufnehmend:

„Schachaufgaben sind ja auch eine Unterhaltungssache. — Die Antwort frappirte mich, ich sah zum erstenmale Licht." —

„In diesem Falle würde ich das Mädchen nicht beschreiben, sondern auffressen. — Das ist eins von den Worten, die man nicht mehr vergisst: es ist wie ein Schritt, den man ans Waldesdickicht in eine Lichtung thut: ein ganzes Land thut sich auf." —

Es würde schwer sein, diese Beispiele noch zu überbieten, welchen der Titel der ganzen Erzählung: Löwenblut schon so ostensibel das Merkzeichen der Metapher voraufgestellt hatte, wenn wir nicht wiederum unsern strengen Stylrichter Karl Gutzkow anzuführen hätten, welcher auf den wenigen, von mir nur gelesenen, ersten Seiten seines erwähnten Romanes (aus der Augsburger Abendzeitung) noch einige ganz besonders *schlagende* Beispiele — wie die moderne Metapher heisst — uns zum Stoffe ernstlichen Nachdenkens geliefert hat. Es lässt sich da gar nicht mehr die einzelne Metapher aus dem Wuste von Unsinn und Undeutsch herauslesen: der Geist dieser Rhetorik greift die gesammte Ausdrucksweise des Schriftstellers in einem Maasse an, dass schliesslich kein Wort mehr vernünftig gebraucht, kein Satz mehr richtig gebildet, kein Gedanke mehr entsprechend ausgedrückt, kein Sinn mehr ohne Unsinn hervorgebracht erscheint. An dieser Stelle, zum Abschlusse des Kapitels über die Bildersprache, sei es mit nur dreien Beispielen aus meiner reichen Sammelung genug, wobei ich es dem Leser überlassen muss, die furchtbare Verhunzung unserer Sprache bis in das Einzelne, nach blossen typographischen Andeutungen meinerseits, mit Bewusstsein zu betrachten.

Der Roman beginnt sogleich mit folgender Schilderung:

„Der Mond stieg *schon* herauf. Die Abenddämmerung war mit leise ausgebreiteten Schwingen allmälig gekommen.*) Ueber Wald und Flur, über Dorf und Gehöft legte sich ein silbergrauer *Schleier*, das *Gepräge* und *Bild* des Friedens nach vollbrachtem Tagewerk. — *Und doch (!)* war eine durch die Dämmerung dahinhuschende junge Dame schon *mit den ersten sinkenden Sonnenstrahlen* von der Wohnung des Försters aufgebrochen."

Das zweite Beispiel lautet:

„Ich wollte ihn nicht in's Kadettenhaus geben. *Einmal* (müsste folgen: *zweimal*!), *um* es Ihnen aufrichtig zu gestehen, *um* ihm nicht den *Schein der Bedürftigkeit eines Adels*, der sich durch seine Lage gezwungen sieht, sich unter die Fittige des Staates *zu flüchten*, *aufzudrücken*; — *sodann*, weil mir schon damals der Geist, die Disziplin in diesen Häusern *manchmal* zu jesuitisch, um es *gerade heraus* zu sagen, *wenigstens* zu mechanisch vorkam."

*) Vgl. *Otto Roquette* (Romanzeitung): „Einige Wochen darauf *war* der Herbst *schon mit schnelleren Schritten* in das Land gekommen."

Als drittes Beispiel diene der unvergleichliche Anfang eines Kapitels:

„Die üppig *stehenden* Kornfelder *schlängelten sich* zum Schlosse hin. Wie Ludwig Meier *noch so träumerisch* durch den reifenden Gottessegen schritt *und die Haufen Heu zählte,* die einen *wahren* Wohlgeruch verbreiteten, und *dabei* zu überlegen schien, ob er sich dem Schlosse *nähern* sollte, kam ihm zufällig jene *anziehende* Mädchengestalt *von gestern* wieder *in den Wurf.* Elsa war mit dem Sammeln *von solchen* Blumen beschäftigt, wie sie zwischen dem Korn wachsen, Korn- und Mohnblumen. Ein leichtes Sommerkleid *hob (!)* die zierliche Gestalt, die sich *am* blauen Horizont wie *auf* einem Gemälde *abhob. Ein* ausgespannter Sonnenschirm lag über *den* schöngeschweiften Schultern. Sie bediente sich desselben nicht. Die Vormittagssonne warf *von* alten Obstbäumen die am Wege standen, lange Schatten. Der Schirm hing *an* einem *am* Griff befestigten Schnürchen lose gehalten *über dem Rücken(?).* Ganz in ihr Blumensammeln vertieft, erschrak sie nicht wenig, als sie sich *schon lange* von dem Fremden, der sie sogleich wieder *erkannt hatte, beobachtet — wusste (!).*"

So wären wir denn über *geprägte Schleier*, *aufgedrückte Scheine*, *stehend sich schlängelnde Felder* u. dgl. m. geradeswegs schon mitten in das, den metaphorischen Unsinnigkeiten nächstgelegene *Ausdrucksgebiet* der falschen Wortanwendungen überhaupt gerathen, dem wir in dem folgenden Abschnitte unsere besondere Beachtung zu schenken haben werden.

Allzuweit führen würde uns hier noch eine wirklich eingehende Behandlung der sehr beliebten, modernen Gleichnissform, in welcher die allgemeine Verrottung des Sprachstyles sich nicht minder deutlich und reichlich kund gibt. Die herrschende Flüchtigkeit und Verworrenheit, das gewohnheitmässige Greifen nach beliebigen Phrasen und Bildern, bringt besonders da, wo die Gleichnisse in vorzüglich geistreich gemeinten Zitaten bestehen, die verkehrtesten Beispiele dafür in Menge zu Tage. In einer Zeitung las ich soeben wieder: „er spielte den Orest wie *Zettel* den *Löwen.*" Entweder ist gemeint: wie Zettel den Pyramus, oder: wie Schnock den Löwen, oder, wahrscheinlich: wie Zettel den Löwen spielen zu wollen erklärt. Die hierin sich zeigende Schwäche falscher Zitirung ist auch ohne Gleichniss oft genug bei uns zu bemerken. „Er macht das Wort des *Evangelisten* (statt Psalmisten) von des Menschen Leben zu Schanden" sagte z. B. ebenfalls jene Zeitung, und *Fanny Lewald* nennt einmal in Westermann's Monatsheften den Vers: „rasch tritt der Tod den Menschen an", den bekanntlich die Mönche in Schiller's Tell singen, etwa in verworrener Erinnerung an das *media in vita*: ein *altes Kirchenlied.* In der Roman-Zeitung finde ich den Satz: „unsere Dramatiker haben *hundertfach mehr* Hohenstaufen um's Leben gebracht, als alle Guelfen und Anjous zusammen, *derer* nicht zu gedenken, die der — *Kephissos* verschlang." Der Einzige (Barbarossa) ertrank aber bekanntlich im Kalykadnos. — Ein Mitarbeiter an der „Gegenwart", Herr Maximilian Cohn, verwendet ein bekanntes Zitat in ganz schiefer metaphorischer Weise: „eine der schwierigsten *Aufgaben,* die *dem Schweiss der Edlen gesetzt* sind." Die Dankadresse der jüdischen Gemeinden an den Reichskanzler, wegen der Vertretung der Interessen der rumänischen Israeliten durch ihn auf dem Berliner Kongresse, nennt diesen

Kongress wenig schmeichelhaft: einen *„Areopag*, geleitet vom Kanzler des Deutschen Reiches.“ Der Areopag war nämlich der Blutgerichtshof zu Athen. — Das Herausgerathen aus der einmal gewählten Redeform findet man, wie bei den Bildern, so auch bei den Gleichnissen. Franz Dingelstedt beginnt die Vorrede zu seinem „Litterarischen Bilderbuch“ sofort mit einer solchen stylistischen Nachlässigkeit: „Eine Sammlung biographischer, kritischer, litteratur- oder kultur-historischer Essays vergleicht sich den *Photographien-Albums*, welche die herrschende Mode der Neuzeit auf dem Schautisch der Salons, wohl auch auf dem Sims des häuslichen Herdes auflegt, um an Tagen des Empfangs durchblättert, vielleicht dann und wann im Familien-Kreise *vorgelesen* zu werden, Stoff zur Erklärung und Unterhaltung zu gewähren, zu eigenem Denken und Urtheilen anzuregen.“ Der Schriftsteller vergleicht also im Anfange auf echt moderne Weise die *Essays* mit den *Photographien-Albums*, sagt dann in der Folge aber von diesen etwas aus, was ganz aus der Vergleichung heraustritt, indem es gerade nur von den Essays, aber durchaus nicht von den Albums gesagt werden kann: dass sie nämlich nicht nur durchblättert, sondern auch *vorgelesen* werden. Ausserdem gebraucht er in demselben Satze dicht neben der Bezeichnung einer Realität, des Schautisches der Salons, bei vollkommener Gleichordnung einen metaphorischen Ausdruck: „der häusliche Herd.“ — Neben ein solches Herausgerathen in Folge blosser Unbesonnenheit stellt sich dann noch diejenige Art, welche aus einer bewussten Absicht des Schriftstellers hervorgeht. So überbietet z. B. A. Hartmann in der Romanzeitung sich selbst mit möglichst ferne von einander liegenden Gleichnissen zur Bezeichnung desselben Vorganges, um dadurch die abgeblasste Sprache der *Jetztzeit* pikant aufzuputzen: „sie schwamm gleich einer *Nixe des Rheingolds* herum und erhob sich wie die *schaumgeborene Aphrodite* aus dem Wasser“; u. s. f. u. s. f. — Das ist moderner Gleichnissstyl, der echte Sprössling unserer schon so tief eingewurzelten Gewohnheit die Sprache zu behandeln: falsch, unsinnig, verworren und geschmacklos, wie Alles, was wir bisher davon erfahren haben, und was sich fernerhin noch unserer Betrachtung reichlich darbieten wird.

Die Gral- und die Parzival-Sage
in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Von Ludwig Schemann.

Zu welchem ethischen Ziele hin Wolfram seinen Helden sich entwickeln lässt, spricht er selbst aus am Schlusse seines *Parzival:* „Wer sein Leben so zu Ende führt, dass Gott die Seele nicht entzogen wird durch des Leibes Schuld, und er doch die Huld der Welt in Ehren sich erhalten kann, der hat sein Leben gut angewendet.“ *) Zu diesem Ideal religiös-ethischer Erziehung gelangt auch der Beste nur durch schwere Kämpfe und nach langen Irrungen.

Parzival's Begabung für jenes Ziel ist die des Besten. Er hat zu den glänzendsten äusseren Vorzügen (bei denen der Dichter immer wieder mit Behagen verweilt), auserwählter Schönheit und Tapferkeit, Edelmuth und hohe Denkungsart vom Vater, ein inniges, treues und frommes Gemüth von der Mutter mitbekommen. Aber alle diese Eigenschaften ruhen in ihm, ihm selbst unbekannt, er nutzt und veredelt sie nicht zunächst im Dienste einer höheren Bestimmung. Die Erziehung der Mutter, die den glänzend begabten Knaben von aller Berührung mit der Welt zurückhält, bewirkt in seinem Innern einen tiefen Widerstreit — wie er sich bedeutsam äussert in dem Morde derselben Waldvögel, deren Gesang er zu anderen Zeiten so liebevoll sinnig nachhängt —, ein Drängen, Treiben und Ahnen, das ihn hinausweist in eine ihm noch völlig unbekannte neue Welt. Da wirft ihm der Zufall Ritter in den Weg; in ihnen scheinen die schönsten Gebilde seiner träumenden Phantasie greifbare Gestalt gewonnen zu haben, und zugleich entsprechen sie dem Bilde, das ihm die Mutter vom Höchsten in der Welt, Gott, entworfen hat. Jetzt also hat sich seinem Sinn ein Ideal erschlossen, das es gilt mit allem Feuer seiner aufstrebenden Jugend zu verfolgen. Aber gerade indem er ihm sich zuwendet, beginnt er seinem edelsten Selbst untreu zu werden. Können doch weltliche Ziele, mögen sie auch als die höchsten sich darstellen, den Menschen nicht wahrhaft läutern! Wie liebt Parzival seine Mutter! und nun sieht er, wie Herzeloyde bei seiner Ankündigung, dass er sie verlassen wolle, ohnmächtig zusammensinkt; er sieht es, und doch zieht er von dannen, von dem gleissenden Scheine berückt, und wird so zum Mörder an der geliebten Mutter. Der blinde Drang, dem er sich in Verfolgung seines Zieles überlässt, treibt ihn, in den Begegnungen mit Jeschute und Ithêr, zu Gewaltthat und Verbrechen,

*) Auch hier besitzt unsere alte Sprache wieder ein einziges bedeutsam-vielsagendes Wort, dessen sich gerade Wolfram mit grosser Vorliebe bedient: getreu (getriuwe). Es bezeichnet dies zunächst einzelne Eigenschaften, bald im engeren Sinne „treu“, bald „aufrichtig, ehrlich“, bald „theilnahmvoll“, sodann aber zusammenfassend einen Solchen, der im letzten Sinne alle ihm obliegenden Pflichten, die religiösen gegen die Gottheit und die ethischen gegen seine Mitmenschen, erfüllt.

und alle Fortschritte in einem, im Sinne der Welt, musterhaften Benehmen können die innere Selbstentfremdung nicht aufheben, der er verfallen ist, so lange er in jenen weltlichen Zielen aufgeht. So gibt er denn in dem Augenblicke, da es für ihn gilt, Menschenliebe zu bethätigen, nur den Gesetzen der Konvention und Sitte*) über sich Gewalt; über all' seinen Thaten hat er nicht Anlass genommen, der leidenden Mitmenschen zu gedenken. Er unterlässt die Frage, in welcher in einfach-gewaltiger Symbolik jene Theilnahme an den Mitmenschen sich ausdrückt. Bemerken wir wohl, wie Wolfram dabei nicht nur durch Hervorkehren anderweiter Tugenden uns immer wieder die herrliche Gemüthsanlage seines Helden vor Augen führt (seine öfter betonte Milde gegen Besiegte, seine edle Gattentreue gegen Condwiramurs), wie fein er namentlich auch es andeutet, dass jene sittlichen Mängel nur aus Unversonnenheit, aus einem Vergessen bei Parzival hervorgehen, nicht ursprüngliche Charakterzüge darstellen. Hat er auch — arglos — die Mutter in Jammer und Tod gestürzt, so hat er doch nie aufgehört, ihr die rührendste Liebe zu widmen, und aus der Fülle des jungen ehelichen Glückes reisst er sich los, um sie wieder aufzusuchen, gut zu machen, was sein jugendlich toller Ungestüm an ihr verbrochen. Auch herzliches und wahres Mitgefühl geht ihm durchaus nicht etwa ab: schon Sigune hat, bei seiner edlen Theilnahme an dem Geschicke Schionatulanders, ihm gesagt: „du bist geborn von triuwen, daz er dich sus kan riuwen“, Parzival selbst gibt auch mehrmals seiner Bereitwilligkeit Ausdruck, Anfortas und den Seinen Hülfe zu leisten, wenn Noth und Krieg sie bedrängen sollten — dass er aber zu dieser Regung des in ihm schlummernden menschenfreundlichen Gefühles erst durch den jähen Wechsel gebracht wird, der ihn aus der Gesellschaft der Gralgenossen reisst und sein Gewissen empfänglicher macht, dass die Gesinnung angesichts der qualvollen Leiden eines Mitmenschen nicht zu Thaten sich steigert, darin liegt die Schuld, die er durch Unterlassung der Frage auf sich geladen hat.**) Diese Schuld ist keine äusserliche im Sinne der Welt; nur der einzige Mensch, der sie begangen, kann sich ihrer bewusst werden. Daher bleibt der Fluch der Cundrie, die Artus und seine Ritter auffordert, von Parzival sich abzukehren, äusserlich völlig wirkungslos: worin Parzival gefehlt, kann diese Versammlung nicht einsehen.

*) Ganz falsch ist die hie und da (auch bei San-Marte) lautgewordene Anffassung, als ob Gurnemanz von Wolfram als Vertreter der reinen Konvention hingestellt werden solle. Es ist eben die charakteristiche Wendung im Innern Parzivals, dass er sich in jenem für ihn entscheidenden Momente nur der auf konventionelle Regeln abzielenden Worte des Gnrnemanz erinnert, nicht aber seiner anderen edlen Lehren, wie: „lasst Erbarmen dem Muthe beiwohnen!“ Gurnemanz zeigt vielmehr die schönste Einheit weltlicher Zucht und wahrer Herzensbildung, und wohl verdiente es diese Gestalt, dass Wagner mit ihrem Namen die Meisterschöpfung eines verwandten Charakters in seinem Drama zierte.

**) Das Motiv der zu stellenden nnd von Perceval unterlassenen Frage findet sich auch schon bei den Franzosen, hier aber gilt es zn fragen, woher die Lanze blute, und wem das Gefäss diene. Die Umwandlnng der Erkundigungsfrage in eine Frage des Mitgefühles ist Wolfram's Eigen.

In Parzival selbst aber bewirkt jener Wechsel zunächst eine grosse innere Wandlung: über seinem weltlichen Ritterruhme kennt er jetzt ein zweites, höheres Ziel, die Auffindung des Grales, die Sühne der begangenen Schuld, die er dunkel empfindet, wenn er auch in gutem Glauben gehandelt hat. Aber er wähnt diesem Ziele auf demselben Wege sich nähern zu können, auf dem er irdischen Ruhm erlangt hat, und verstrickt sich damit in einen neuen verhängnissvollen Irrthum. Denn die Befriedung mit dem höchsten Herrn, die Auffindung des ewigen Heiles erfordert vor Allem Demuth und zweifellosen Glauben. Beides aber ist Parzival im Taumel des weltlichen Treibens verloren gegangen. Voll vermessenen Trotzes gegen Gott und voll hochmüthigen Vertrauens auf die eigene Kraft zieht er hinaus, den Gral zu suchen. Wohin ihn dieser Weg führen muss, zeigt sich bald; verzweifelnd, zerrissen, meidet er die Glücklichen, bis endlich ein Strahl der göttlichen Gnade in das Dunkel seiner Seele dringt, und er dem Einsiedler sich zu Füssen wirft mit den Worten: „ich bin ein man, der sünde hât.“ Hier tritt die Wendung ein. Trevrizent (trev-recent, d. i. „neuer Friede“) bringt ihm Ruhe und Frieden wieder, indem er das Geständniss seiner Sünden annimmt und ihn auf den einzigen Weg zur Erlangung der göttlichen Gnade, den Weg der Demuth weist. Und indem Parzival sich demüthigt, vermag er alle weiteren Proben zu bestehen, die der endlichen Erfüllung seiner Bestimmung vorhergehen. Wie Hochmuth: Selbstgerechtigkeit und Selbstsucht, so bedeutet Demuth: Selbstentäusserung. Indem er begreift, wie sehr er selbst der göttlichen Gnade bedürftig sei, öffnet sich ihm auch der Blick für die Hülfsbedürftigkeit Anderer; und nachdem er gelernt hat, sein ganzes, nun wiedergefundenes Selbst für ihre Rettung einzusetzen — symbolisch ausgedrückt wiederum durch die nun ausgesprochene Frage — wird er durch die Gnade des Höchsten an jene Stelle berufen, wo er zugleich Gott und den Mitmenschen den Dienst edelster Heilsthaten weiht.

Um diesen „Stamm des maeres“, die Erlebnisse und innere Entwicklung Parzivals, schlingen und winden sich nun, überreich, die mannigfaltigsten anderen Abenteuer. Aus ihnen lässt sich wieder, fast wie ein zweiter Haupttheil, die grosse Gawan-Episode herausscheiden, die, mehr als ein Drittel des ganzen Gedichtes einnehmend, doch auf den ersten Anschein mit der Haupthandlung in gar keinem Zusammenhange zu stehen scheint. Sie schildert uns in breitester Entwicklung die Fahrten und Abenteuer Gawan's, des Verwandten und Freundes Parzival's, Neffen des Königs Artus, des untadelhaftesten unter den Rittern der Tafelrunde. Nur andeuten können wir hier, dass in manchen Theilen dieser Episode (z. B. „Gawan und Obilot“) Wolfram's poëtische Kunst in ihrem allerherrlichsten Lichte sich darstellt, müssen aber darauf verzichten, sie hier auch nur in Kürze zu analysiren, da wir sie nur unter dem Gesichtspunkte ihrer immerhin vorhandenen Bedeutung für die von uns verfolgte Hauptentwicklung betrachten dürfen.

Diese Bedeutung ist zunächst eine mittelbare. Es galt dem Dichter, jenes weltliche Ritterthum, dem wir zuerst auch Parzival nachtrachten sahen,

das er aber dann in dem Streben nach einem Höheren weit hinter sich liess, in allen seinen mannigfach schillernden Farben darzustellen, um es schliesslich nur als Folie für das von dem Helden erreichte geistliche Ritterthum erscheinen zu lassen. Sehr geschickt lässt Wolfram die Gawan-Episode da beginnen, wo Parzival, mit Schmach bedeckt auf der Höhe seiner Heldenlaufbahn, einem neuen Leben sich zuwendet, und da enden, wo er den Schwerpunkt in diesem neuen Leben behauptet hat (wie er ihn findet, zeigt der Abschnitt: „Parzival bei Trevrizent", der die Gawan-Episode in zwei Hälften schneidet). Wenn aber Parzival während derselben fast ganz zurücktritt, so lässt ihn doch Wolfram, mit einem wahrhaft meisterlichen Zuge, mehrmals, wie im Dunkel des Hintergrundes, und gerade dadurch tiefbedeutsam, über die Bühne gehen. Einmal heisst es nach einem grossen Kampfspiele, der Ruhm des Tages habe entschieden Gawan gehört, nur ein von Niemand gekannter rother Ritter habe ihm denselben streitig gemacht. Ein anderes Mal wird Gawan von einem Könige, in dessen Gewalt er gerathen, nur unter der Bedingung freigelassen, dass er nach dem Gral suchen wolle, zu welcher Verpflichtung er selber durch einen rothen Ritter, der ihn im Kampfe besiegt habe, angehalten worden sei. Auch vor dem Wunderschlosse Clinschor's, in dessen Mauern, bezeichnend, Gawans Ritterthum gipfeln soll, ist Parzival vorbeigezogen. Hier ganz besonders wirkt jenes „Halbdunkel" mystisch-bedeutsam. Wie nun aber eine, auch feindliche Begegnung beider Ritter mehrmals in nächste Nähe der Möglichkeit gerückt erscheint, so beschliesst sie denn auch folgerichtig die ganze Episode, und als die Freunde, unerkannt, sich bekämpfen, da muss naturgemäss Gawan erliegen, und so auch durch den äusseren Erfolg die Ueberlegenheit des geistlichen über das weltliche Ritterthum bestätigt werden.

Die Gawan-Episode ist aber auch unmittelbar, organisch mit dem „stamm des maeres" verwoben, und dies durch die Erscheinung der Orgeluse (Orgueilleuse). Sie, die wir in unserem Gedichte als Geliebte Gawans auftreten sehen, ist nämlich nicht nur dasselbe Weib, das früher Parzival seine Minne angeboten hatte, aber von ihm zurückgewiesen worden war, sie ist es auch, in deren Dienst Anfortas die verhängnissvolle Wunde erhalten hat. Seit einstmals ihr Verlobter Cidegast im Kampfe erschlagen worden, kennt sie nur noch das eine Bestreben, Alles, was sie von Manneskraft in ihren Dienst zwingen kann, zum tödtlichen Kampfe gegen den Mörder aufzustacheln. Zahlreiche Ritter sind, durch ihre Schönheit verlockt, für sie ins Verderben gegangen; an dem letzten, Gawan, zeigt nun der Dichter die dämonische Gewalt, die sie über die Männer besitzt. Durch schimpflichen Hohn, den sie auf Gawan häuft, weiss sie ihn nur immer mehr an ihre Fersen zu heften, durch spröden Stolz und buhlerische Künste seine Leidenschaft aufs Höchste zu entfachen, ehe sie ihm ihre Liebe gewähren will — eine Liebe, die, von Parzival, dem Reinen, verschmäht, für Anfortas Quell der Sünde und des Elends, als glühendste Sinnlichkeit so sich genugsam bezeichnet.

Bis zu welchem Grade der Verderbniss und der Verblendung Orgeluse durch ihre Rachewuth sich fortreisen lässt, zeigt uns ihr Bündniss mit Clinschor*). Dieser war früher ein Herzog in Capua, seinem Geschlecht nach abstammend von Virgilius, den das Mittelalter sich gerne als Propheten, später als Zauberer dachte und in Neapel lokalisirte. Clinschor wusste sich grossen Ruhm in ganz Italien zu erwerben, bis eines Tages sein Name zu Schanden gebracht ward: von dem Könige Siciliens im Arme seiner schönen Gattin überrascht, ward er von ihm mit eigener Hand entmannt. Wie er so vom menschlichen Geschlecht ausgestossen ist, so erfasst ihn mächtig das Verlangen nach Rache an der ganzen Menschheit. Er wirft sich den Künsten des Bösen in die Arme um alles Gute und Tugendhafte auf ewig zu befehden, und hat es in Kurzem zur Gewalt nicht nur über die Menschen, auch zur Herrschaft über alle Geister zwischen Erde und Firmament gebracht. Auf einem prachtvollen Zauberschlosse, das er sich erbaut, bannt er aus allen Landen Christen uud Heiden, Magd, Weib und Mann zusammen und lässt sie dort in viel Jahre langer Gefangenschaft schmachten, mit der Bedingung, nur dann erlöst zu werden, wenn ein furchtloser Held in das Schloss eindringen und eine Reihe ihm auferlegter schwerer Abenteuer bestehen würde.

Mit Clinschor nun hat Orgeluse, da sie von Anfortas keine Hülfe mehr erwarten konnte, einen Bund geschlossen, durch den sie, gegen Ueberlassung glänzender Schätze, die sie einst von Anfortas als Geschenk erhalten hatte, Clinschors Land zur Bekämpfung des Gramoflanz, ihres Gegners, frei betreten und benutzen darf. Zudem hoffte sie die Zauber des Schlosses und der in ihm sich bergenden Abenteuer zur Vernichtung des Gramoflanz zu benutzen, indem sie ihre Minne, um die einst Gramoflanz in frechem Muthwillen geworben hatte, Dem zu schenken sich verpflichtet, der jene Abenteuer bestünde — diese aber bedeuten nach aller Voraussicht nichts Anderes als Tod und Verderben.

Es ist nicht dieses Ortes, ausführlicher darzulegen, wie auch sie, in der der Hochmuth selbst Gestalt angenommen hat, einen Prozess der Demüthigung (durch Gawan) und Reue durchmacht; und ebenso entziehen sich unserer Betrachtung die mancherlei anderen Episoden, wie das kleine Eifersuchts-Drama zwischen Orilus und Jeschute, das Minnespiel zwischen Gramoflanz und Itonje, in dem die ganze Romantik des mittelalterlichen Liebestreibens uns ergetzt, endlich die wunderherrliche Gestalt der Sigune, in deren Trauer um den jung erschlagenen Geliebten Schionatulander und einsam-weltflüchtigem Leben und Tode uns der Dichter ebenso ein Musterbild einer bis über den Tod hinaus getreuen Liebe gegeben hat, wie in der Sigune des ersten Titurel-Bruchstückes (nach unserem Ermessen der Krone aller mittelhochdeutschen Dichtung) eine unerreichte und unerreichbare Schilderung einer jungen, eben erst sich bewusst werdenden Liebe.

*) Wir stellen über ihn hier nur ganz kurz zusammen, was sich bei Wolfram über ihn findet, ohne uns auf die mannigfachen, namentlich späteren Erzählungen einzulassen, die sich an seinen Namen geknüpft haben.

Noch ein Zweig der Erzählung ist es endlich, der ebenfalls episodisch scheinen könnte, der aber aufs Engste mit dem Hauptthema und dem Grundgedanken des ganzen Gedichtes verwoben ist: die Erzählung von Feirefiz, Parzivals Bruder.

Dieser, eine glanzvolle und in ihrer jugendlich mannhaften Natur frische, wunderbar anmuthende Erscheinung, tritt selbst erst gegen das Ende der Erzählung auf; gleich zu Anfang aber besingt der Dichter den Liebesbund Gahmuret's mit Belakane, dessen Frucht Feirefiz werden sollte, und auch später hören wir am Hofe des Königs Artus aus dem Munde der Heidenkönigin Ekuba sein Lob als des ersten Ritters des Morgenlandes verkünden. Und wie uns so der Dichter auf sein endliches Auftreten längst vorbereitet und gespannt hat, so liegt auch in dem Entscheidungskampfe, in dem er mit Parzival zusammentrifft, der Gipfelpunkt des ganzen Werkes, insofern die Brüder geradezu als Vertreter des Glaubens und des Unglaubens, des Lichtes und der Finsterniss sich gegenüberstehen. Indem nun aber, nachdem der Schwerteskampf unentschieden geblieben, der glänzendste Vertreter heidnisch-orientalischen Ritterthums, der Einzige, der Parzival ebenbürtig zur Seite tritt, der stolze Beherrscher von zwanzig Königreichen, von der überirdischen Schönheit der Trägerin des Grales, Repanse de Schoie, der reinsten der Frauen, geblendet, sich willig taufen lässt, um der Segnungen des Grales, die sich für ihn in jenem Frauenbilde spiegeln, theilhaftig zu werden, und indem er sodann in seiner fernen Heimath, als „ritterlicher Apostel", den nenen Glauben weithin verbreitet: so sehen wir in der Erscheinung des Feirefiz die siegende Macht der im Grale verkörperten Glaubensidee, die friedliche Ueberwindung des Unglaubens durch den Glauben, sich offenbaren.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt, dass die Umwandlung der Erkundigungsfrage in eine Frage des Mitgefühles, die Einführung des Verhältnisses von Anfortas zu Orgeluse und damit des tragischen Prozesses von Schuld und Sühne bei Anfortas, die Gestalt des Clinschor, die Vorgeschichte von Gamuret und der ganze Schluss, der Kampf mit Feirefiz, dessen Taufe und Parzivals Erhebung zum Gralkönig dichterisches Eigenthum des Ergänzers und Fortsetzers Chrestiens sind, dessen Werk uns in Wolframs Parzival vorliegt und in dem wir keinen Andern zu sehen glaubten, als Wolfram selbst, so werden wir dem gewaltigen dichterischen Schaffen Wolframs annähernd gerecht werden können, der alle diese eigenen und jene fremden Elemente in Beziehung zur Darstellung seines kühnen uud grossartigen Ideals eines „ritterlichen Lebens in der Weihe des Christenglaubens" zu setzen wusste. Das aber macht Wolfram erst zum wahrhaft grossen Dichter, dass er mit der Darstellung dieses Ideales zugleich unvermerkt eine solche seiner ganzen Zeit gegeben hat, die uns durch alle konventionelle Gewandung hindurch die reinmenschlichen Züge jenes mittelalterlichen Lebens aufweist. Denn Wolfram ist einer der wenigen Grossen, die, ihrer Zeit

voraus, während des Mittelalters rein menschlich zu empfinden und in ihren Poesien darzustellen vermochten. Aus dem bunten Gewirre, wie es ihm sein Zeitalter darbot, von üppigem Glanze und strenger Askese, gedankenlosem Genussleben und wildem Glaubensfanatismus, ungebändigter Sinnlichkeit und rigoros-pedantischer Etikette, jugendlich frischem Thatendrang und albernsten Erfindungen eines ritterlichen Ehren-Codex entnahm sich Wolfram eine überlegene Anschauung, die dem weltlichen wie dem geistlichen Leben gleich gerecht wurde und ihn befähigte, Beides in idealster Verklärung, und doch, indem er sich anscheinend eben selbst damit identifizirte, mit grösster Wärme und Treue darzustellen. Gewiss war in Wolfram dasselbe flammende Glaubensbewustsein lebendig, das in seiner aggressiven und exklusiven Tendenz dem Mittelalter eigenthümlich ist, und die Darstellung der ecclesia triumphans ist ja, wie wir sahen, auch sein höchstes Ziel — und doch, mit welcher Unbefangenheit, mit wie warmen Farben hat er uns im Eingang seines Werkes das Heidenleben zu schildern gewusst! Wie menschlich schön das Bild jener Mohrenkönigin Belakane, deren Keuschheit so gross, dass sie wohl statt der Taufe gelten kann, wie die Thräne ihres Auges statt geweihten Wassers! Erhaben über allen Preis ist die Reinheit und Grösse von Wolfram's sittlichen Anschauungen durch die Thatsache bezeichnet, dass Gottfried von Strassburg den Parzival geradezu als eine Kriegserklärung gegen sich und seines Gleichen auffassen konnte; und doch, wie fern liegt ihm alles Moralisiren, wie gut steht ihm vielmehr die natürlich-frische Sinnlichkeit, die er, auf dem Grunde jener tiefen sittlichen Lebensauffassung, hie und da ihre Blüthen treiben lässt! Welch wundervoll drastischer Humor bei der grössten Zartheit und Innigkeit seiner Charakterzeichnungen! Als eine Vereinigung aller hier berührten und zahlreicher anderer, mit Worten gar nicht zu erschöpfender dichterischer Vorzüge wird unter jenen die Schilderung des jugendlichen Thoren Parzival für alle Zeit die erste Stelle einnehmen. Sie ist eine Schöpfung, in deren Gemüthstiefe unsere Zeit allen Grund hätte, sich immer wieder zu versenken, diese Zeit, der der Begriff des „Gemüthes“ so völlig abhanden gekommen zu sein scheint!

So nehmen wir denn Abschied vom Parzival, einem Werke, das als ein herrliches dichterisches Vermächtniss unserer Vergangenheit, als schönstes Denkmal ihres reichbewegten Lebens, als goldene Urkunde deutschen Sinnes, auch für die Zeiten dauernd giltig bleiben möge, denen, wie der unseren, die eigenartigen Erscheinungsformen des Geistes jener grossen Vergangenheit für immer in fremde Ferne entrückt bedünken müssen, woher sie im unsterblichen Werke des Dichters, wie Wunder der Sage selber, mit ihrem ewigen Gehalte erhabener Menschlichkeit zu uns herüberblicken. —

Die zweite grössere deutsche Graldichtung ist *der* (im Gegensatz zu den Titurelfragmenten Wolframs sogenannte) *jüngere Titurel* Albrecht's von Scharffenberg. Dieselbe galt lange Zeit und noch im Anfange dieses Jahrhunderts für ein Werk Wolframs von Eschenbach, bis man durch Auf-

findung jener alten echten Titurel-Bruchstücke die himmelweite Verschiedenheit erkannte, und seitdem sich als wahrscheinlichstes Resultat ergeben hat, dass der jüngere Titurel spätestens in den 70er Jahren des 13ten Jahrhunderts mit Einschaltung und Ueberarbeitung der beiden Wolfram'schen Bruchstücke von Albrecht von Scharffenberg gedichtet ist, der, nicht um zu betrügen, sondern um den Eindruck des Werkes zu verstärken, den Namen Wolframs gebrauchte. Wie das Gedicht durchaus dem Zeitalter der absterbenden mittelalterlichen Poesie angehört, so ist auch sein äusserlich überreicher Inhalt an wirklicher Poesie überaus arm. Der Dichter schliesst sich peinlich in Allem und Jedem an sein Vorbild Wolfram in dessen Parzival und Titurel-Bruchstücken an, jede kleine Andeutung benutzt er, um sie in endloser Breite auszuführen. Namentlich liefert er eine Ergänzung des Wolfram'schen Parzival nach vorne und nach dem Ende zu: nach vorne durch das, anscheinend von ihm selbst erfundene Geschlechtsregister der Gralkönige bis auf den Urahn Senabor hinab und durch die Vorgeschichte Titurels — besonders bemerkenswerth ist die berühmte Schilderung des Tempels von Monsalvat; — nach dem Ende zn durch Erzählung der letzten Schicksale des Grales und der Nachkommen des Parzival und Ferafiss. Schon der Schluss des Wolfram'schen Parzival deutete in Parzival's Sohne Loherangrin, dessen Schicksale in Brabant kurz erzählt werden, und in Feirefiz' Sohne Johannes hinaus in die Zukunft auf eine weitere Entwicklung. Albrecht nun erzählt weiter Loherangrin's Vermählung mit der schönen Herzogin Beloye im Herzogthum Lizaborie, den an ihm geübten tückischen Verath und sein trauriges Ende; die Uebersiedelung des Grales und seiner Hüter mitsammt dem Schlosse Monsalvat in das Reich des Priesters Johannes, des mächtigsten Fürsten der Welt, im fernen Indien, woselbst der Gral noch jetzt ruht, vergebens in der ganzen Welt gesucht von den tapfersten Rittern. Sehr bemerkenswerth ist die Bedeutung des Grales in dieser jüngsten Gralsdichtung: dem um Belehrung bittenden Priester Johannes erzählt nämlich Titurel, dass der Gral die Abendmahlsschüssel Christi sei, die Joseph von Arimathia aufbewahrt habe, bis sie ihm von Engeln abgenommen und in seine (Titurels) Hut gegeben sei. Wir haben also hier eine Kombination der Wolfram'schen Auffassung des Grales mit der französishen Darstellung der Joseph von Arimathia-Legende, welche letztere dem Dichter mittlerweile auf dem Wege mündlicher Ueberlieferung bekannt geworden sein mochte. Ja, sogar jener dem Robert de Boron eigene Zug vom Grale als Richter und Prüfstein des reinen Herzens klingt wieder an, wenn es heisst, dass, nachdem der Gral in jenem Lande des Segens äussere Güter nicht mehr zu spenden gebraucht habe, doch noch die Namen der Sünder an ihm erschienen seien.

Kaum mehr dem Kreise unserer Betrachtung angehörig ist das Gedicht von Lohengrin, worin, der Andeutung Wolfram's am Schlusse seines Parzival gemäss, die Schwanrittersage, in Anknüpfung an die Gralsage, eingehend behandelt wird.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Eine zweite Reihe von *Klaviervorträgen* des Herrn *Hans von Bülow* in *Berlin*, am 22. Januar, hat unserem Fonds die weitere Summe von 3200 Mark zugeführt. Diese Erträgnisse werden, als ein besonderer *Bülow-Fonds*, von unserem Verwaltungsrathe verzinslich angelegt; die nähere Bestimmung über die Verwendung im Interesse unserer Sache bleibt dem Spender vorbehalten.

Statistik der Blättersendungen. — Am 1. Januar 1879 waren die Adressen für 1523 Exemplare unserer Blätter, zur Versendung nach 212 verschiedenen Orten, in unserer Liste notirt; und zwar gehen von diesen

90 nach Wien,	32 nach Regensburg,	16 nach Heidelberg,
83 nach München,	31 nach New-York,	15 nach Minden,
81 nach Berlin,	28 nach London,	14 nach Würzburg,
80 nach Riga,	25 nach Frankfurt a/M.,	14 nach Braunschweig,
75 nach Bayreuth,	25 nach Schwerin,	12 nach Budapest,
51 nach Mainz,	23 nach Düsseldorf,	12 nach Hirschberg,
50 nach Leipzig,	20 nach Viersen,	11 nach Bern,
47 nach Brüssel,	19 nach Dresden,	11 nach Pössneck,
40 nach Weimar,	19 nach Ludwigshafen,	11 nach Strassburg i/E.,
39 nach Breslau,	18 nach Coeln,	10 nach Helsingfors,
33 nach Mannheim,	18 nach Freiburg i/B.,	10 nach Königsberg i/P.,
32 nach Hamburg,	18 nach Paris,	10 nach Stuttgart.

Ferner gehen 9 nach Aachen, Graz, Kiel und Prag;

8 nach Asch, Barcelona und Karlsruhe;

7 nach Baden, Basel, Chemnitz, Götaborg, Magdeburg und Villingen;

6 nach Moskau, Oldenburg und Worms;

5 nach Elberfeld, Göttingen und Plauen i/S.;

4 nach Amsterdam, Cassel, Coburg, Görlitz, Goslar, Hannover, Koberwitz, Posen, Schwabing, Sondershausen, Wiesbaden und Zürich;

3 nach Artern, Bamberg, Brandenburg a. d. H., Brieg, Carlsbad, Florenz, Güstrow, Herzogswalde, Kaiserslautern, Luxemburg, Neu-Strehlitz, Osnabrück, Petersburg, Rom, Schweinfurt, Stettin, Winterthur und Zabern;

2 nach Altenburg, Barmen, Baumgarten, Bollin, Bonn, Boston, Bremen, Charlottenburg, Chippenham, Constanz, Düren, Dürkheim, Edenkoben, Eisenach, Gotha, Haag, Halle a. d. S., Jena, Kühschmalz, Ludwigsburg, Lüttich, Mons, Naumburg a. d. S., Neisse, Neulengbach, Neustadt a/H., Nordhausen, Nürnberg, Plagwitz, Rostock, Salzburg, Speyer, Straubing, Strehlen, Turin, Warschau und Zittau;

1 nach Agram, Altjessnitz, Antwerpen, Arnheim, Aussig, Ballenstedt, Blasewitz, Birmingham, Budweis, Burgdorf, Cilli, Colberg, Colmar, Danzig, Darmstadt, Dessau, Deutsch-Krawaen, Deutz, Dornbach, Drem, Ebersdorf, Edesheim, Einbeck, Eisenberg, Elbing, Erfurt, Franzensbad, Fünfhaus, Fürstenfeldbruck, Fürth, Gardelegen, Gladbach i/B., Glasgow, Glogau, Gnadenfrei, Gohlis, Gries, Gross-Giewitz, Gross-Örner, Hagen, Hagenau, Hagenbach, Haidhausen, Haine St. Pierre, Halberstadt, Havre, Heidenheim, Hochstein, Hörselgau, Iserlohn, Kapelle, Kislegg, Kriewald, La

Louvière, Lichterfelde, Lühen, Manau, Meiningen, Mühlhausen i/Th., Newcastle a/T., Nussdorf, Ölher, Ostrichen, Oxon, Pernau, Potsdam, Prüfening, Raigern, Rohnstock, Rotterdam, Schmiedeberg, Siegfeld, Sonneberg, Stäfa, Stihhe, Stockholm, Stralsund, Todtnau, Tühingen, Unter St. Veit, Veytaux, Wandsbeck, Weilburg, Weissenhurg i/E., Wernigerode, Windsor, Zehlendorf, Zindol, Znaim und Zweibrücken.

Hierzu ist noch zu bemerken, dass von einigen Vertretungen aus wiederum Exemplare an Auswärtige versandt werden, deren Adressen in der ohigen Statistik nur der von dem Druckorte aus stattfindenden Blättersendungen noch nicht mit notirt werden konnten. So sind wir benachrichtigt, dass von *Artern* aus 1 Exemplar nach Rosslehen und 1 nach Weimar, von *Barcelona* 1 nach Madrid und 1 nach Xeres de le Frontera; von *Mainz* 1 nach Alzey, 1 nach Cheltenham, 1 nach Darmstadt, 1 nach Havre, 2 nach Hochheim a/M., 2 nach London, 1 nach München; von *Viersen* 3 nach Crefeld, 9 nach Gladbach, 1 nach Ürdingen; von *Chemnitz* und *Hamburg* 2 nach Bombay und Callao (Peru) gesandt werden, woraus sich als genauere Bestimmung der Anzahl der Wohnorte unserer Adressaten also die Summe von 224 Orten ergibt.

Unter diesen Orten hefinden sich 70 ausserdeutsche Städte, nach welchen 460 Exemplare gehen, und zwar: nach *Oesterreich-Ungarn* 150 (vertheilt auf 22 Städte), nach *Russland* 102 (6 Städte), nach *Belgien* 54 (6 Städte), nach *England* 33 (8 Städte), nach *Nord-Amerika* 33 (2 Städte), nach der *Schweiz* 28 (7 Städte), nach *Frankreich* 20 (2 Städte), nach *Holland* 12 (6 Städte), nach *Italien* 8 (3 Städte), nach *Schweden* 8 (2 Städte), nach *Spanien* 8 (3 Städte), nach *Süd-Amerika* und nach *Ostindien* je 1 Exemplar.

Die stätige Steigerung der Anzahl unserer Mitglieder während des vorigen Jahres lässt sich am Besten aus der Übersicht der monatlichen Blättersendungen erkennen. Das erste Stück war in zahlreichen Proheexemplaren (zusammen 1041) versandt worden; die ausschliesslich an Mitglieder gerichtete Versendung des zweiten Stückes umfasste 705 Exemplare, die des dritten 853, des vierten 1062, der zugleich versandten fünften und sechsten je 1195, des siebenten 1256, des achten 1300, des neunten 1372, des zehnten 1410, des elften 1504, des zwölfen 1537. Von diesen kommen im neuen Jahre 26 Exemplare seither ausgetretener Mitglieder in Wegfall, während 12 Exemplare für die, seit dem letzten Redaktionsschlusse his zum 1. Januar neu eingetretenen Mitglieder wiederum hinzuzählen sind, woraus sich also die Anfangs genannte Zahl von 1523 Exemplaren ergiht. Die seit dem 1. Januar his zum Datum der Versendung des vorliegenden Stückes neu hinzugekommenen oder von den Vertretungen erst nachträglich angemeldeten Adressaten sind bei dieser Statistik noch nicht mit in Betracht gezogen worden. —

Vom neuen Januarstücke wurden 1582 Exemplare versandt. —

Die „Benachrichtigung“, welche dem vorigen Stück nicht mehr heigelegt werden konnte, da sich ein Uebergewicht für die Postsendung ergab, wird mit diesem Stücke nachgeliefert.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

# BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

März. Drittes Stück. 1879.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

II. Falsche Wortanwendungen.

Wir müssen zugeben, dass es unserer heutigen Sprache unmöglich ist, der metaphorischen Redeweise sich ganz zu entschlagen. Alle Sprache ist, ihrem Ursprunge gemäss, Bezeichnung sinnlicher Vorgänge, Erscheinungen, Zustände und Gegenstände. Für die abstrakten Begriffe und Verhältnisse des eigentlichen geistigen Lebens gibt es keine eigene Sprache. Hierauf können nur wiederum die ursprünglich sinnlichen Begriffe übertragen angewandt werden. Man betrachte z. B. in dem eben gelesenen Satze nur die abstrakten Worte: *ursprünglich* — *Begriff* — *übertragen* — *anwenden*, und prüfe sie auf ihre wirkliche, natürliche sprachliche Bedeutung hin. Man wird auch in ihnen bereits durchaus metaphorische Ausdrücke erkennen. Bei den immer zunehmenden Ansprüchen an die Sprache zur Bezeichnung des Abstrakten muss allerdings die einfache Rede schliesslich ganz zur Bildersprache werden. Um so behutsamer muss man also auch bei dem Gebrauche der Bilder zu Werke gehen. Statt dessen sucht man sie, bestenfalls, wohl dadurch zu ver-

meiden, dass man, um die abstrakten Begriffe zu bezeichnen, Fremdwörter anwendet, welche an sich zwar nichts anderes sind, als ebenfalls ursprünglich sinnliche Bezeichnungen, aber in ihrer formalen Fremdartigkeit sich als eine besondere Sprache von der uns gewohnten abheben. Schopenhauer rügt die übermässige und daher falsch werdende Anwendung der spezifisch zu abstrakter Bedeutung gelangten Worte in unserer modernen Sprache, so z. B., dass wir uns dessen so sehr entwöhnt haben, richtig dort von *bewirken* zu sprechen, wo in der That nur reale Ursachen und Wirkungen in Betracht kommen, und statt dessen das Abstraktum *bedingen* anzuwenden lieben, auch wenn von dem ideellen Verhältnisse einer Bedingung gar keine Rede sein kann. Hierin sehen wir eine Art Flucht vor der Metapher, den Trieb sich von dem Sinnlichen möglichst zu entfernen, was aber ebenfalls in das Unrechte führt, gerade so, wie andererseits die übermässige Anwendung der Fremdwörter. Es ist also gewiss nicht leicht unsere Rede vor der Gefahr zu bewahren, die ihr von der Metapher droht; immerhin aber würde schon viel damit gewonnen sein, wenn man sich nur bemühen wollte, das Uebermaass der Anwendung durch eine strenge Kritik des Angewendeten, eine einsichtsvolle Vermeidung geradezu unsinniger, unpassender und verworrener Metaphern, zu vermindern. Doch ist es sehr zweifelhaft, ob unsere heutigen Schriftsteller zu einer solchen einsichtsvollen Behandlung der Sprache überhaupt gelangen können; sind sie doch z. B. einsichtslos genug unter Anderem den hier soeben gebrauchten Begriff der Verminderung mit Vorliebe durch das unsinnige Wort *Herabminderung* auszudrücken, dessen Gegentheil also die *Heraufminderung* wäre, wie sie etwa, als zunehmende Verschlechterung gedeutet, in der Entwickelung des deutschen Styles unter den Händen eben jener Schriftsteller, als traurige Thatsache zu bemerken ist.

Meistens scheint die Ursache falscher Wortanwendung eine ähnliche zu sein, wie die, welche wir für das Herausgerathen aus dem zuerst gewählten Bilde anzunehmen hatten; der Schreiber vergisst während des Schreibens die beabsichtigte Fassung seines Gedankens und fügt ein Stück aus einer anderen, ihm gerade auch bequemen und gebräuchlichen Ausdrucksform als Ergänzung an oder ein. Dieses Vergessen ist sogar schon zu einer ihn durchaus gerechtfertigt dünkenden Gewohnheit geworden: es besteht in einer völligen Nichtachtung der Erinnerung, wie sie der modernen, nur von einem Tage auf den andern lebenden Journalistik allerdings zu zweiter Natur werden musste. Die Worte sind einem solchem Schriftsteller nur Zeichen, die selber nichts bedeuten und aussagen, sondern nur dazu dienen etwas Mitzutheilendes durch gebräuchliche Buchstabenverbindungen anzudeuten, gleichviel, ob diese ihrem eigentlichen Sinne nach zusammenpassen oder nicht. Diese ganz unleidliche Unbesonnenheit im Gebrauche unserer Sprache wird einerseits von dem Triebe nach blosser Wortemacherei auf das Bedenklichste begünstigt, und trägt andererseits selber viel dazu bei das leere Geschwätz noch zu vermehren. Man spricht statt in Worten: in Floskeln; und darüber vergisst man dann das Wichtigste:

vollständig klar auszudrücken, was man meint, oder was man meinen sollte, wenn man selber unter dem Floskelspiele der Schreiberei etwas ernstlicher zu denken sich Mühe gäbe.

Da unsere Sprache in so hohem Grade metaphorisch geworden ist, so kann es nicht fehlen, dass auch die falschen Wortanwendungen von den, zuletzt betrachteten, metaphorischen Sprüngen vielfach nicht mehr recht zu unterscheiden sind, insofern als sie eben in unbesonnenen Verwendungen der üppig vorhandenen Floskeln des modernen Bilderstyles bestehen. Wenn z. B. Herr A. Schneegans, bei Gelegenheit einer ernsten politischen Betrachtung in der „Gegenwart," von gewissen *Zuständen* redet, „gegen welche die Reichspartei *im drohenden Schlepptau* der Konservativen *steuert*", so scheint dies zunächst ein ziemlich durchgeführtes Bild zu sein; doch aber gehören die Begriffe des *Steuerns* und des *Schlepptaus* nur rein äusserlich zusammen, während die Bezeichnung des letzteren als *drohendes* ein neues Bild im Bilde und eine völlige Verschiebung des Sinnes ergibt. Das *Drohen* ist doch nicht Sache des Schlepptaues der Konservativen, sondern das *Bedrohliche* die Eigenschaft des „sich in das Schlepptau nehmen Lassens" und so gegen gewisse Zustände Steuerns der Reichspartei! Man erkennt also in dem *drohenden Schlepptaue* nichts weiter, als ein unsinniges Floskelgemisch, aus dem wüsten Wortschatze moderner Schriftsprache blindlings herausgegriffen, für die Bezeichnung des einfachen Verhältnisses eines *gefährlichen Anschlusses* einer Partei an eine andere. — Auf ähnliche Weise spricht der berühmte Gelehrte Karl Vogt in der „Gartenlaube" von einem *erfolgreichen Felde der Thätigkeit*. Nun kann doch nicht ein *Feld*, sondern nur eine *Thätigkeit* — *erfolgreich* sein; das *Feld* aber ist hier wiederum eben nicht in seiner wirklichen sinnlichen Bedeutung, sondern nur als ein, in Verbindung mit *Thätigkeit* sehr häufig gebrauchtes Wort zur Anwendung gekommen. — Der besonders seines „blühenden" Styles halber geschätzte Berliner Kritiker, Herr Ludwig Pietsch, benutzt in der „Gegenwart" den Kunstausdruck *glücklicher Wurf* einmal in einer so unbedachten Weise, dass man dabei durchaus nicht mehr an die, ursprünglich gemeinte, metaphorische Vorstellung eines Würfelspieles denken kann, sondern nur noch den Begriff eines Familienereignisses im Thierleben damit zu verbinden weiss: „die Statue Liebigs ist vom glücklichsten Wurfe!" Der Sinn der Metapher, die schon an sich nicht wohl zu dem Begriffe einer Statue passen will, ward völlig vergessen unter dem zwingenden Einflusse der beliebten französischen Konstruktion mit der Präposition *von*, deren verheerende Wirkung, besonders in der Verdrängung des einfachen, schönen deutschen Genetivs, auch Schopenhauer mit besonderer Strenge uns vorgehalten hat. Immer allgemeiner, sagt er, werde der Ablativ statt des Genetivs gesetzt und ganz unbefangen z. B. *das Leben von Leibnitz* und *der Tod von Andreas Hofer* statt Leibnitzens Leben, Hofers Tod geschrieben. „Wie würde in anderen Sprachen ein solcher Schnitzer aufgenommen werden? was würden z. B. die Italiäner sagen, wenn ein Schriftsteller *di* und *da* (d. i. Genetiv und Ablativ)

vertauschte! Aber weil im Französischen diese Partikeln beide durch das dumpfe, stumpfe *de* vertreten werden und die moderne Sprachkenntniss deutscher Bücherschreiber nicht über ein geringes Maass Französisch hinaus zu gehen pflegt, glauben sie jene französische Armsäligkeit auch der deutschen Sprache aufheften zu dürfen, und finden, wie bei Dummheiten gewöhnlich, Beifall und Nachfolge.“ In dem obigen Satze war es einmal nicht der Genetiv, sondern sogar der Nominativ, der in dieser Weise umschrieben worden war; es hätte mindestens gesagt werden sollen: „die Statue war *ein* sehr glücklicher Wurf des Künstlers,“ ein Glückswurf gleichsam im Spiele seiner künstlerischen Thätigkeit. Aber unsere, des einfachen, natürlichen Ausdruckes entwöhnte Schriftstellerschaft greift unbedacht jeden metaphorischen Ausdruck auf, der ihr gerade „in den Wurf“ kommt, und konstruirt denselben alsdann in den Satz hinein, wie es andererseits der lüderlichen Gewohnheit ihrer gallizistischen oder doch mindestens undeutschen Syntaktik eben gefällt. Und so bildet denn z. B. der „deutsche“ Dichter Rudolf von Gottschall, in der Illustrirten Zeitung über den „deutschen“ Dichter Karl Gutzkow schreibend, den folgenden „deutschen“ Satz: *im Drama* schrieb er *Stucke im genialen Wurf* der Grabbe'schen *Manier*, die auf die Bühne *verzichtete*, *Nero* und *Saul*“! —

Diese gedankenlose Wortemacherei, welche Phrasen und Bilder gebraucht, wie sie gerade als handliches Material zu einem schmucken Satzbaue für den heutigen Schriftsteller in Massen bereitliegen, verursacht überhaupt die konfusesten Verwechslungen der Begriffe und Begriffsbeziehungen. Da wird ganz Dasselbe, oder das Widersprechendste und das Zusammenhangsloseste dicht hintereinander ausgesprochen, nur in dem blinden Drange Worte zu machen, die etwa einigermaassen an das Auszudrückende erinnern, wobei sie aber nur leider verschiedenen Arten es auszudrücken entsprechen. Alle diese Arten schwirren durch den Kopf des Schreibers, und von allen fällt ein Bröckchen Ausdrucksmittels in seinen Satz. So sagt Gutzkow, voller Lust am Wortemachen, ohne Nachdenken, zweimal dasselbe in dem Satze: „er benützte jeden freien Augenblick, den ihr die lebhafteste *Theilnahme am* wirthschaftlichen *Unterstützen* der Obristin liess“; während doch eben in diesem *Unterstützen* die *Theilnahme* — an der Besorgung der Wirthschaft — besteht. Und ein anderes Mal erzählt er: „es fiel Allen *immer mehr* auf, dass er *plötzlich* in eine zerstreute Stimmung gerathen war“; wo das „immermehr“ und „plötzlich“ zu einander passen, wie die Faust auf das Auge.*) Wieder an einer andern Stelle fängt er an: „*hat* meine Familie in diesen Arrangements eine *Befriedi-*

*) Man vergleiche damit desselben Autors Wundersatz; „Waldemar *fixirte dauernd* die jetzt stumm gewordene Elsa, doch *verschleierte* er seinen von Herzen kommenden Forscherblick; er *fixirte* ein Gemälde in Lebensgrösse, *unter* dem Alle *träumerisch* saassen, bald da, bald dorthin *ihre Rederaketen losbrennend*“. — Also ein verschleierter Blick, der dauernd eine Dame, zugleich aber ein Bild fixirt, unter welchem die ganze Gesellschaft träumerisch Rederaketen losbrennt! —

gung gefunden" — denkt, er habe gesagt: *„glaubt* sie darin eine Befriedigung *finden* zu können" — und fährt demgemäss fort: „so will ich diese *Annahme* nicht stören." — Ein Berichterstatter der Nationalzeitung will sagen, dass ein Beamter in eine dienstliche Stellung eingetreten sei, *zu* der ihn der Handelsminister berufen hatte; und er schiebt dieses in die Meldung zusammen: „er ist eingetroffen, um in seine Stellung, *welche* ihn zur Dienstleistung im Handelsministerium *beruft*, einzutreten," — Karl Vogt wiederum spricht in der „Gartenlaube" von gewissen „in der Deutung der Resultate *verfehlten Forschungen"*, ohne zu bedenken, dass eine Forschnng, deren *Resultate* falsch gedeutet werden, selber durchaus nicht *verfehlt* zu sein braucht, wohl aber das *Ziel* der Forschung durch die falsche Deutung verfehlt wird. Obgleich der Schriftsteller eben diesen Gedanken eigentlich hatte ausdrücken wollen, als er *schrieb*, so *vergass* er ihn doch wieder über die Wortanwendung, in die er beim Schreiben gerathen war. — Herr Olshausen, ein geschätzter Mitarbeiter an der „Gegenwart", verwechselt dort gelegentlich viererlei: Missgriffe, die auf Verbesserung dringen, Missgriffe, zu denen man verleitet worden ist, Fehler, in die man verfallen war, und Mächte, denen man verfällt; und aus dieser vierfachen Verwechselung schreibt er die sechs Worte hin: *„dringende Missgriffe, denen man verfallen war"*. — Die nicht unbegabte Romanschriftstellerin Adelheid von Auer will in ihrer Erzählung „Aus dem Labyrinth der Welt" (Romanzeitung) uns die Hoffnung aussprechen, dass Jemandem ein noch langes Leben bescheert sein werde; sie vergisst inzwischen diese rhetorische Absicht und verfällt in die andere Redensart von einem *weitgesteckten Ziele*, und aus Beiden zusammen ergibt sich ihr der verworrene Satz: „allem Anschein nach war ihm *noch ein weites Lebensziel bescheert."* — Auch Fanny Lewald endlich, die noch berühmtere Romanziere, macht, weil sie *Leistungen* kennt, die *erfordert* werden, und *Aufgaben*, die zu *erfüllen* sind, aus der Verquickung beider Redewendungen: *Leistungen*, die das reichste Hospital der Welt zu *erfüllen* hat. (Westermann's Monatshefte.)

Herr Walter Rogge beginnt einen politischen Aufsatz in der „Gegenwart" mit dem echten, selbst bei unseren besten Schriftstellern so beliebt gewordenen Gassenpathos des modernen Journalisten, mit der ganzen schluderiggewöhnlichen Ausdrucksweise der Unehrerbietigkeit gegen die Würde eines ernsten Stoffes und seiner öffentlichen schriftstellerischen Behandlung: *„Reiner Zufall* (!) ist es freilich nicht, immerbin aber *waltet* ein gutes *Stück* (!) Prädestination in der Genauigkeit, wo*mit* für *Östreich* (!) das Triennium der Ausgleichsarbeit *mit* der *Abwickelung* der Orientfrage zusammenfällt." Die eine Thätigkeit wird also in die Form der von ihr beanspruchten Zeitperiode gekleidet, die andere bleibt, wohl wegen ihrer metaphorischen Merkwürdigkeit (Abwickelung einer Frage!), unbekleidet, und Beides fällt nun ohne Weiteres „zusammen." — Dass einem Begriffe, anstatt des eigentlich als zugehörig ihm gegenüber zu stellenden, welcher verschwiegen bleibt, ein anderer Begriff zu-

gesellt wird, der sich zu dieser direkten Gegenüberstellung gar nicht eignet, einer solchen flüchtigen Gleichordnung kommt auch Paul Heyse (Einleitung zu der Uebersetzung der Werke Leopardi's) in dem Satze nahe: „Seitdem der *Pessimismus* täglich lauter als einzig befriedigende *Lösung* aller Tages- und Menschheitsfragen gepriesen wird — —"; wo doch nicht so sehr der Pessimismus, als vielmehr die Befolgung seiner Lehren diese *Lösung selbst* bedeuten dürfte. — Kaum anders erscheint das stylistische Gebahren F. Kürnbergers, wenn er flüchtig hinschreibt: „das Mädchen fühlte den Respekt, der zu *ihren Gränzen* gehörte"; während er doch bei einiger Besonnenheit hätte einsehen müssen, dass hier nicht von den Gränzen des Mädchens selber, sondern etwa ihres Standes, oder des ihr in dieser Situation Erlaubten, die Rede sei. — Was kurz vorher gesagt worden ist, wird gleich danach, bei der Einführung des darauf zu beziehenden Begriffes, in fauler Leichtfertigkeit vergessen, sodass der zweite Begriff zu dem ersten dann gar nicht stimmt. Herr J. Mählig richtet z. B. in der „Gegenwart" die Konfusion an, dass er sagt: „der *Name* Vautier geniesst unter allen Schweizer *Malern* die grösseste Popularität." Das soll nicht etwa heissen, dass der Name bei den Malern populär, sondern, dass Vautier von allen Schweizer Malern der populärste sei. Die übertragene Redeweise *der Name* fällt hier in die einfach thatsächliche *die Maler* zurück; ebensowohl hätte also umgekehrt gesagt werden können: „der *Maler* Vautier geniesst unter allen Schweizer *Namen* die grösseste Popularität." — In ähnliche Verwirrungen geräth z. B. ein Kunstkritiker der Krenzzeitung: „die Dornen beginnen ihre volle, für das *Diminutiv* Dornröschen, *welches* nach dem Märchen an *ihrem* fünfzehnten Geburtstage den *Spindelstich empfing,* etwas zu gedrungene, für ihre Jugend schon zu entwickelte, nicht edel genug gehaltene Gestalt, zu umranken" (!) — und auch Gutzkow, indem er z. B. von einer Dame auf einem Bilde spricht, und danach etwas auf dieses Bild der Dame Bezügliches von der Dame, als von einer Person, sagt, nämlich: „ich sehe, dass die schöne Dame eine Rose in der Hand hält; *sie* ist ringsum mit den offenbaren Anzeichen versehen, dass die *Leinwand* herausgeschnitten worden ist." Schreibt F. Kürnberger einmal: „der Dolmetsch, der mir die *Bilder* dieses Albums zu deuten wusste *und* vielen derselben als *mitspielende Figur* wohl selbst angehörte", oder der bekannte Kunstschriftsteller Wilhelm Lübke: „ein *Amor* von Parmeggianino, der dem *Corregio* so *nahe steht,* dass er früher allgemein diesem Künstler zugeschrieben wurde", — so ist eine ähnliche flüchtige Gleichordnung der Begriffe einer wirklichen Person und ihres Bildes oder ihres Abbildes auch Gutzkow, und zwar alles auf Einmal, passirt, in dem Satze: „*sie* hat *sich selbst* gemalt *und* — soll ausserordentlich ähnlich sein", nämlich das selbstgemalte *Bild* von ihr. Nahe dabei fiel ihm am Schlusse eines Satzes die schöne Phrase von der Künstlernatur ein, und ohne zu bedenken, dass er vorher von einem *Selbstportrait* gesprochen hatte, als welches sich doch nur auf eine Person, aber nicht auf eine Natur beziehen konnte, sagte er nun: „das Bild war Selbstportrait einer leider zu früh aus dem Leben

geschiedenen Künstlernatur.“ — Dass man hingegen manches nicht ohne weiteres von Personen sagen dürfe, was von ihren Handlungen gesagt werden kann, wird ebenfalls leicht vergessen. Man spricht z. B. metaphorisch von unentwegtem Streben, Wirken, Fortschreiten, kurz, von einer Bewegung, welche von dem einmal eingeschlagenen Wege nicht *abzulenken* ist. Darf man aber darum auch, wie der bereits erwähnte Nachrufer in der „Gartenlaube“ es gethan hat, von einem *unentwegten Manne* des Volkes reden? Oder, weil man gewisse Thaten, die mit Ueberlegung vollführt worden sind, einfach als *überlegte* bezeichnen kann, darf man darum auch die Menschen, welche sie thun, *überlegte Menschen* nennen, gleich als ob sie etwa irgendwo *über-gelegt* worden wären? Bis in den Styl unserer vortrefflichsten und geistvollsten Schriftsteller und Gelehrten dringt diese sehr beliebte, und in unserer Zeit der Vielschreiberei auch sehr nothwendig dünkende Manier der Verkürzung ein, in welcher wir gewissermaassen das Gegentheil der hier im Allgemeinen besprochenen Wortemacherei, und doch wiederum denselben Geist der Unbesonnenheit bei leichtfertiger Anwendung irgendwie gebräuchlicher Redensarten, erkennen müssen.

Wie aus der *Wortbeknappung* — um mit Schopenhauer zu reden — das Bedürfniss nach Vermehrung der Worte sich ergibt, so auch umgekehrt aus der Wortemacherei, und dem dadurch geförderten Leichtsinne überhaupt, die verkehrteste Zusammenschiebung der Begriffe. Hiermit soll dann wohl auch gelegentlich der Schwall überflüssiger Worte gerade dort gedämmt werden, wo er aufhört blosser Schwall zu sein, und wo das Wort eben nothwendig wäre. So erhält man aus der Werkstätte der vereinigten Kräfte unbesonnener Anwendung der Worte und eiliger Verkürzung der Rede jenen komprimirten Unsinn, in dessen geschmackvoller Servirung wiederum Gutzkow als Meister erscheint. „Warum denn nicht, hatte Elsa gesagt, als sie die stattliche *Erscheinung* erblickte, *die* auch dem Obristen seit Jahren einen offen dargelegten Lebenslauf verbürgen konnte.“ Die Erklärung des Erzählers, dass man seinen Helden als eine stattliche Erscheinung sich zu denken habe, sollte gelegentlich in dem eingeschobenen Zwischensatze irgend welcher Rede angebracht werden, und die unbesonnene Wortemacherei nahm keinen Anstoss daran, nunmehr die *Erscheinung*, statt des *Helden*, einen Lebenslauf (und zwar: seit Jahren einen offen dargelegten, statt eines seit Jahren offen dargelegten) verbürgen zu lassen. Ein anderes Mal heisst es einfach: „ja, ja, gab die männliche, würdige *Erscheinung* zu.“ Und an dritter Stelle: „der Hofrath sprach *zu* einem alten *Militär*, wie *mit* einer — *Denunziation*“; wo wiederum plötzlich ein abstrakter Begriff, wie dort eine erklärende Eigenschaft, mit der Person identifizirt worden ist, nur damit einige erläuternde Worte erspart würden. — Wenn Herr Karl Frenzel, der bekannte Berliner Kritiker, in Westermann's Monatsheften u. A. sagt: „er wohnte jeder *Vorstellung Magdas* bei,“ oder wenn er eben dort z. B. von *Entbehrungen der Noth* spricht, so mag man auch hierin den Einfluss des modernen Verkürzungstriebes auf die ebenso moderne Ge-

wohnheit des unsinnigen Wortemachens sehen: eine Vorstellung, in welcher Jemand auftritt, ist nicht kurzweg seine eigene Vorstellung, und Entbehrungen, welche die Noth den Menschen auferlegt, sind nicht kurzweg Entbehrungen der Noth; oder aber, die Entbehrungen sind selbst die Noth, und dann ist die Phrase wieder eine überflüssige Anhäufung von gleichbedeutenden Worten. — Sehr beliebt wird es überhaupt bei unseren Romanschriftstellern an die Stelle des einfachen *sagte*, *erwiderte*, u. dgl. m. ein Verb zu setzen, welches das im Sprechenden dabei sich regende Gefühl, oder die eigenthümliche Bedeutung der Aeusserung für die Situation, gleich mit bezeichnet: eine Verschiebung der Begriffe, durch welche die Rede ganz abscheulich verunstaltet wird. In dieser Manier drückt sich u. A. auch unser viel zitirter Altmeister des modernen Romanstyles aus: „Herr Obrist, *wallte er auf* —", oder: „wer hat ihnen diese Lüge aufgebunden, *wallte* Elsa mit der vollen Entrüstung auf, *die* in einem deutschen Herzen *bei* solcher Anschuldigung wie ein Feuerbrand zünden muss." (Eigentlich *zündet* die Anschuldigung, nicht die Entrüstung, welche ihrerseits vielmehr der *entzündete* Brand wäre.) Noch hübscher aber ist der Satz: „die sich selbst widersprechenden Ansichten Ihres guten Papas — *fiel Elsa offen mit der Thür in's Haus"!* — In demselben Augenblicke, wann der Schreiber sich von der Absicht beherrscht findet eine gewisse nähere Beschreibung der Stimmung oder der Art der Aeusserung seines Redenden geschwinde anzubringen, vergisst er in gewohnter Weise eben deren eigentlichen Sinn und bringt sie in die konfuseste Verbindung, sodass der Effekt die baare Lächerlichkeit ist.

Wir müssen auch in diesem Gebrauche eines Wortes an der Stelle eines anderen von der gleichen Gattung, aber von anderem Sinne, die bereits mit stylistischer Absichtlichkeit angewandte, leichtfertige Gewöhnung unserer modernen Deutsch-Schreiber an unbesonnene Vertauschungen der Worte überhaupt erkennen. Mit besonders bedenklicher Wirkung äussert sich diese *Manier* in der Anwendung der Partikeln, und zwar vor Allem der Präpositionen und Konjunktionen Dass ein jedes dieser kleinen Worte, welche meist erstarrte Kasusformen sind, ein sehr bestimmtes Verhältniss bezeichnen, wodurch wir in den Stand gesetzt sind auf die sicherste und kürzeste Weise logische Unterschiede sprachlich auszudrücken, dies scheint vergessen zu sein. Nach Belieben greift der Schriftsteller in den, ihn verächtlich dünkenden Kleinkram hinein und setzt mit flüchtiger Berücksichtigung irgend einer oberflächlichen Aehnlichkeit, das eine Wort für das andere. Damit verschiebt er, ohne es zu beachten, den logischen Sinn seiner Phrase und betheiligt sich so, unbewusst, an der allgemeinen Zerstörung des — uns andererseits so nöthigen — Gefühles für die Logik der Rede überhaupt, welches sich gerade vorzüglich in der richtigen Beobachtung und Anwendung der sprachlichen Differenzirungsmittel bekundet. Schopenhauer schenkt dieser übelen Gewohnheit eine besondere Beachtung nach einer gewissen, seinen Zorn vornehmlich reizenden Seite hin: nämlich nach der Seite der falschen Wortanwendung im Bestreben nach der

Wortersparung. Auch hier wirkt das Unheil in stätem Wechselspiele sich selbst vergrössernd. Hat man einmal die Achtung vor der Bedeutung der Worte überhaupt verloren, so glaubt man auch getrost sich Worte ersparen zu können, indem man Kürze des Ausdruckes, weniger aus Stylgefühl als aus Faulheit und Eiligkeit, anstrebt. Und andererseits: wenn man Worte zu verschlucken beliebt, die, um den Sinn der Phrase zu verdeutlichen, recht von Nutzen gewesen wären, so verliert man auch noch immer mehr das Gefühl für den besonderen Sinn dieser Worte, als der sprachlichen Bezeichnungen bestimmter Beziehungen. So wird man denn gerade im Bestreben nach Knappheit erst recht zum unbesonnenen Schwätzer. Wie treffend spricht Schopenhauer über die Bedeutung der Kürze des Ausdruckes! „Man soll nie und nirgend der Kürze auch nur das kleinste Opfer auf Kosten der Bestimmtheit und Präzision des Ausdruckes bringen“. „Schlagende Kürze, Energie, Prägnanz des Ausdruckes ist nur dadurch möglich, dass die Sprache für jeden Begriff ein Wort und für jede Modifikation dieses Begriffes eine derselben genau entsprechende Modifikation des Wortes besitzt“. „Durch ganz ungehörige Wortersparnisse suchen sie Das hervorzubringen, was ihre Einfalt sich unter Kürze des Ausdruckes und gedrungener Schreibart denkt“. „Durch Beknappung kann man die Zahl der Worte nicht verringern, ohne die Bedeutung der übrigen zu erweitern“. Und als besonders auffällige und anstössige Beispiele solcher Beknappung des Gebrauches der Partikeln führt er an: die Proskribirung von *wenn* und von *so* durch Versetzung der Worte, „ohne Diskrimation, wo diese Wendung passend, wo nicht“, als welche der poetischen Sprache eigenthümlich angehört, die den Eindruck des Hypothetischen möglichst zu vermeiden hat, — und ferner: die Weglassung wesentlicher logischer Partikeln, wie „*nur, um, zwar, und* u. s. w., welche über eine ganze Periode Licht verbreitet haben würden“, nun aber zur Ersparung des Raumes ausgemerzt werden, wonach also der Leser im Dunkeln bleibt. Dieses Alles gilt heute noch eben so vollständig, wie damals, als Schopenhauer es schrieb. Der grosse Vorzug, den unsere Sprache mit der griechischen gemein hat: eine Fülle fein differenzirender und modifizirender Partikeln zu besitzen, in deren richtiger Anwendung eine der beachtenswerthesten Aufgaben unserer Stylisten bestehen sollte, dieser Vorzug wird von ihnen in unverantwortlicher Rohheit ganz bei Seite geworfen, und eine Sprache der Nothdurft mit groben Strichen hingesudelt, als deren Schmuck und Reichthum dann das unsinnige Geschwätz in allerlei falschen Metaphern und Wortvermischungen gelten soll.

Die Gral- und die Parzival-Sage
in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Von Ludwig Schemann.

II. Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal"

Einer näheren Betrachtung des Wagner'schen Werkes schicken wir zuerst eine kurze Analyse desselben, in möglichstem Anschlusse an den Dichter, voraus. — Die Schale, aus der der Heiland beim Abendmahle getrunken und in die sein Blut am Kreuze geflossen war, mit ihr den Speer, der ihm die Wunde geschlagen, haben einst seine Boten in Titurels Hut übergeben, zum Schutz gegen die wild andringenden Ungläubigen. Titurel hat den heiligen Reliquien einen Tempel gebaut und sich mit einer Schaar von Rittern umgeben, die, durch höchste Reinheit vor allen Menschen begnadet und durch des Grales Wunderkräfte gestärkt, in Werken der Liebe und Barmherzigkeit ihr Leben dahinbringen. Diesem Reiche der Reinen ersteht in der Nähe ein tödtlicher Feind. Klingsor'n, in Sünden verstrickt und von Ekel an dem eignen Treiben erfasst, drängt es an der Herrlichkeit des Grales theilzunehmen. Ohnmächtig aber, in sich selbst die Sünde zu ertödten, legt er die Frevlerhand an sich, um die sündigen Triebe auf ewig zum Schweigen zu bringen. So muss ihn der Hüter des Grales voll Verachtung von sich weisen. Wüthend beschliesst er Rache. Durch böse Künste, denen er sich ergibt, gelingt es ihm, sich mit einem Zaubergarten zu umgeben, in dem „teuflisch holde Frauen" hausen. Sie dienen ihm, die Hüter des Heiligen zu sündiger Lust zu verlocken. Schon viele der Gralsritter hat er so dem Verderben geweiht und sich unterthänig gemacht; da beschliesst Amfortas, dem, in hohem Alter, Titurel die Herrschaft des Grales übertragen hat, dem Spiel des Bösen ein Ende zu machen. Mit den Seinen zieht er aus, die Zauberburg zu zerstören. Schon ist er ihr nah, der Sieg ihm gewiss, da tritt ihm „ein furchtbar schönes Weib" entgegen — vergessend des heiligen Berufes stürzt er trunken in ihre Arme, der heilige Speer entsinkt seiner Hand: ein Hohnlachen Klingsors, der des Speeres sich bemächtigt hat, ein Todesschrei des Königs, dem eine tiefe Wunde in der Seite brennt, und den die Seinigen mit Mühe fliehend sich retten. Schon hofft der Zauberer, im Besitz des heiligen Speeres, auch des Grales sich zu bemächtigen und so, durch die Gewalt über die heiligen Symbole des christlichen Glaubens, diesen selbst zu vernichten. Trauer und Angst herrschen in Monsalvat. Des Königs Wunde will sich nicht schliessen, alle Heilkräuter der Welt bringen keine Linderung, und nur eine Rettung zeigt sich dem Könige in einem Spruche, den er in einer Schrift am Grale gelesen:

„durch Mitleid wissend
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor."

Soweit die Vorgeschichte unseres Dramas, wie wir sie in den ersten Scenen desselben durch Gurnemanz', eines alten Gralsritters, Mittheilung an die Knappen erfahren. In dem Augenblicke, da diese jenen Gralsspruch in grosser Ergriffenheit wiederholen, hört man vom See her Geschrei und Rufe der Ritter und Knappen, ein wilder Schwan, von einem Pfeile durchbohrt, flattert sterbend auf die Bühne, unmittelbar darauf wird Parsifal, der ihn erschossen hat, vorgeführt. Gurnemanz' ernst mahnende Vorwürfe, dass er den Frieden des heiligen Haines gebrochen, die Stätte der Unschuld mit roher Mordlust befleckt habe,

dringen Parsifal tief in die Seele: er zerbricht seinen Bogen und wirft die Pfeile von sich. Auf Gurnemanz' Frage, wie er solche Schuld habe begehen können, erwidert er, dass er sie nicht gewusst habe, auch über Heimath, Herkunft, Ziel seines Weges weiss er Nichts, noch kennt er selbst seinen Namen.*) Nur von seiner Mutter kann er sagen, von Herzeleiden, mit der er im wilden Walde einsam gewohnt hat. Durch Kundry, die Gralsbotin, erfährt Gurnemanz, dass Parsifal der Sohn Gamurets sei, der aber vor seiner Geburt gestorben, und dass die Mutter den Knaben in wilder Einsamkeit erzogen habe, um ihn vor gleichem frühen Heldentod zu bewahren. Parsifal fügt lebhaft hinzu, wie einst glänzende Männer, auf schönen Thieren sitzend, bei ihm vorbeigezogen seien: denen hat er gleichen wollen und ist ihnen nachgeeilt über Berg und Thal, ohne sie doch zu erreichen. Mit seinem Bogen, den er sich selbst gefertigt, hat er sich in allen Fährlichkeiten tapfer vertheidigt und ist ein Schrecken aller Bösen geworden. Auf Gurnemanz' vorwurfsvolle Erinnerung, dass seine Mutter, der er entlaufen, sich nun um ihn härme und gräme, meldet Kundry, dass Herzeleiden der Abschied des Sohnes das Herz gebrochen, und dass sie ihm ihre letzten Grüsse zu überbringen habe. Parsifal, ausser sich, fasst erst wüthend Kundry an der Kehle, dann, als Gurnemanz sie befreit hat, steht er lange wie erstarrt. Kundry bringt ihn wieder zu sich, lehnt aber jeden Dank ab und schwankt traurig in ein zur Seite befindliches Gebüsch, wo sie bald, müde und von inneren Qualen gefoltert, in einen dumpfen Schlaf verfällt. Gurnemanz, der an dem edlen Jüngling Gefallen gefunden hat und nach seiner kindlichen Einfalt und Unschuld den in dem Gralsspruche angekündigten Erretter in ihm ahnt (um so mehr, da keiner das Gebiet des Grales würde betreten können, ohne von ihm selbst geleitet zu sein), fordert Parsifal auf, mit ihm zum Grale zu kommen, der ihn, wenn er rein sei, tränken und speisen werde.

Vor den Rittern des Grales, die zum feierlichen Hochamt versammelt sind, soll Amfortas, getreu seinem Amte, den Gral enthüllen. Vor diesem Gebote aber, das Titurel, der Vater, ihm zuruft, schrickt der König zurück; die Stunde, die den Reinen Kraft und Segen spendet, bringt ihm, dem einzigen Sünder unter Allen, nur Marter und Verzweiflung. Die Todesangst seiner Reuequalen treibt ihm in dem feierlichen Augenblicke des Segens aus der Wunde, der ewigen Mahnerin an seine Sünde, immer von Neuem das Blut hervor, und er fleht zu Gott, er möge ihn von seinem Amte erlösen und, entsündigt, sterben lassen. Als Amfortas, wie bewusstlos, zurückgesunken ist, vernimmt man aus der Höhe der Kuppel des Saales den Gralsspruch: „durch Mitleid wissend der reine Thor“ u. s. f., und die Ritter sprechen Amfortas leise Trost zu. Dieser erhebt sich schweigend wieder; die heilige Handlung erfolgt, Wein und Brot werden den Rittern durch des Grales Kraft gespendet, und unter weihevollem Wechselgesange aus der Kuppel nehmen sie das Mahl ein. Parsifal hat während des ganzen Vorganges, wie erstarrt, regungslos dagestanden und eine Aufforderung Gurnemanz' zur Theilnahme am Mahle nicht beachtet. Jetzt tritt dieser missmüthig an ihn heran und rüttelt ihn aus seiner Versunkenheit auf: „was stehst Du noch da? weisst Du, was du sahst?“ Aber was ihm da gesungen worden von der göttlichen Gnade, von Christi Liebesopfer und der Erlösungsmacht des Mitleids; was er gesehen, die Stärkung und Heiligung der Ritter durch das Mysterium des Grales — Parsifal

*) „Ich hatte viele“: vgl. Herzeloyde bei Wolfram: bon fils, cher fils, beau fils.

hat es nicht verstanden: er schüttelt das Haupt! Und Gurnemanz: „Du bist doch eben nur ein Thor!“ Damit stösst er den Knaben hinaus:

„Dort hinaus, deinem Wege zu:
Doch räth Dir Gurnemanz:
Lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh'
Und suche dir Gänser die Gans!“

Der zweite Aufzug beginnt in einem Thurmverliesse von Klingsor's Zauberschlosse. Inmitten seines nekromantischen Geräthes sitzt der furchtbare Zauberer. Ein neues Opfer naht heran, das es zu verführen gilt, der Gefährlichste von Allen, der kindische Thor Parsifal. Klingsor kennt die Weissagung über die Rettung des Amfortas, er weiss, dass seine Macht gebrochen ist, wenn sie in Erfüllung geht, wie auch, dass Parsifal der verheissene Retter ist, aber er hofft für gewiss, dass er ihm seine Reinheit entreissen werde. Aus der Tiefe beschwört er die Ursünderin herauf, die, einstmals im Orient Herodias, jetzt als Gundryggja dem Norden, als Kundry dem Süden bekannt, durch einen Fluch *) ihm verfallen und gezwungen ist, denselben keuschen Rittern, in deren Dienst sie sich müht, zur Verführerin und Verderberin zu werden. Sie auch ist es gewesen, in deren Armen Amfortas den Speer verloren und die Wunde erhalten hat. Vergebens ist ihre Weigerung, jetzt auch bei Parsifal ihr unselig-schmähliches Werk zu beginnen — Klingsor hat die Macht über sie, weil ihre Macht, die Verführung, über ihn Nichts mehr vermag. Sie muss, — denn nur dann wird ihr Erlösung zu Theil werden, wenn ein Reiner ihr widerstanden und dadurch auch ihren Sündenfluch gelöst hat. — Parsifal hat die Burg erklommen, die verzauberten Ritter, die, durch Klingsor's Horn zusammengerufen, ihm das Eindringen wehren wollten, mit blutigen Schlägen zurückgetrieben. Klingsor's Zaubermädchen, durch das Geschrei und den Waffenlärm aus dem Schlosse gescheucht, eilen zusammen, zürnend, dass Parsifal ihre Buhlen geschlagen hat. Bald aber geben sie ihren Groll auf und suchen, durch Parsifals Schönheit gefesselt, nun diesen selbst zum Spiel der Liebe zu bestricken. Parsifal, der in harmloser Verwunderung ihrem Treiben zugesehen hat, erwehrt sich ihrer anmuthigen Zudringlichkeit und ist eben im Begriffe, davon zu eilen, als aus einem Blumenhage zur Seite eine Stimme ihm zuruft: „Parsifal! Weile!“ Bei Nennung dieses Namens, den er nur einmal seine Mutter träumend hat ausrufen hören, steht Parsifal betroffen still. Die Mädchen, denen die Pflege der verwundeten Ritter obliegt, verlassen auf Kundry's Geheiss den Garten; denn sie ist es, die jetzt verwandelt, in blühender Jugendschönheit auf einem Blumenlager üppig hingestreckt, sichtbar wird. Sie deutet Parsifal seinen Namen, **) der als Vermächtniss seines sterbenden Vaters, seiner Mutter Herzeleide gekündet worden sei; sie erzählt ihm, was sie einst gesehen von Herzeleiden's Mutterliebe und rührender Sorge, von ihrer jubelnden Freude, wenn sie den Entlaufenen wiedergefunden, von ihrem verzehrenden Kummer und traurigen Ende, als er sie endlich verlassen habe. Da Parsifal von Neuem in jähe Schmerzensausrufe über den Tod der Mutter und heftige Selbstanklagen ausbricht, dass er in seiner Thorheit ihrer vergass, will ihm Kundry Trost durch neue Liebe bringen:

„Bekenntniss wird Schuld und Reue enden,
Erkenntniss in Sinn die Thorheit wenden.“

*) Ihr Fluch verfolgt Kundry durch Schlaf und Wachen — Klingsor fand den Zauber, sie schlafend in seinen Dienst zu zwingen. Er kann sie nicht halten — sie entflieht ihm immer wieder; aber er kann sie fassen, wenn sie auf ihrer Flucht wieder in Schlaf verfallen ist.

**) Parseh Fal, von Görres aus dem Arabischen hergeleitet: der reine oder arme Dumme.

Erkenntniss aber bringe ihm nur die Liebe, und so bietet ihm denn Kundry als letzten Gruss der Mutter den ersten Kuss der Liebe. Da geht in Parsifal eine furchtbare Veränderung vor — durch diesen Kuss fühlt er mit Eins das Verlangen sündiger Liebe übermächtig ihn durchdringen und die Wunde des Amfortas in seinem Herzen brennen. Jetzt stellt sich seinem Blicke wieder das heilige Gefäss dar, um das der Heiland klagt, dass er selbst aus schuldbefleckten Händen erretten sollte, von dem er geflohen war, „zu wilden Knabenthaten." Verzweiflungsvoll fleht er den Herrn der Gnade, dass er ihm einen Weg der Rettung aus dieser Schuld weise. Während sich die Verführerin liebkosend ihm wieder naht, sieht er in einer Vision das Bild des Amfortas, wie er in den Armen desselben Weibes das Heil seiner Seele verscherzt hat, und als ihn Kundry wieder küssen will, stösst er sie heftig von sich:

„Verderberin, weiche von mir,
Ewig, ewig von mir!"

In höchster Leidenschaft offenbart ihm jetzt Kundry den Grund und die Art des auf ihr lastenden Fluches: sie hat einst den Heiland mit dem Kreuze gesehen und seiner gelacht. Da traf sie sein Blick — seitdem ist sie verflucht, den Blick des Heiles nie wiederzufinden, lachend dahinzuleben im wirren wilden Sündentreiben. Sie kann nicht weinen und nicht rein werden, immer kehren ihr Sünde und Lachen wieder. Nun hat sie in Parsifal einen neuen Heiland ersehen, ihn fleht sie an um eine Stunde Liebesglückes in seinen Armen, um an seinem Busen weinen zu können und, ob Gott und Welt sie verstossen mögen, in ihm entsündigt und erlöst zu werden. Parsifal aber weiss, dass eine Stunde Vergessens seiner Sendung ihm und ihr ewige Verdammniss bringen würde, dass nur durch Besiegung aller irdischen Triebe ihm und durch ihn Anderen das Heil sich eröffne. Liebe und Erlösung verheisst er Kundry, wenn sie ihm zu Amfortas den Weg zeige, dem es jetzt gilt erlösendes Mitleid zu bezeugen. Verzweifelnd fleht Kundry um Mitleid für sich; nur eine Stunde soll er ihr schenken, dann will sie ihn des Weges geleiten. Die heftig ihn Umklammernde stösst Parsifal zum zweiten Male von sich: „vergeh, unseliges Weib!" Kundry, ihrer nicht mehr mächtig, ruft jetzt in wildem Rasen um Hilfe; sie verflucht Weg und Steg, auf dem Parsifal wandeln werde und weiht ihm die Irre zum Geleit. Auf ihren Ruf ist Klingsor herausgetreten. Er schleudert den heiligen Speer auf Parsifal, der aber über dessen Haupte schweben bleibt. Parsifal fasst ihn mit der Hand und schwingt ihn, mit einer Gebärde höchster Entzückung, die Gestalt des Kreuzes bezeichnend. Wie durch ein Erdbeben versinkt darauf das Schloss; der Garten verdorrt zur Einöde; Kundry ist schreiend zusammengesunken. Zu ihr wendet sich noch einmal, von der Höhe einer Mauertrümmer herab, der enteilende Parsifal: „Du weisst, wo einzig Du mich wiedersiehst"! — Dann verschwindet er.

Im dritten Aufzuge ist im Reich des Grales eine verhängnissvoll-düstere Veränderung eingetreten. Amfortas, an der verheissenen Rettung verzweifelnd, hat in wildem Trotze den Tod begehrt und, da er diesen nicht gewinnen kann, solange er den Gral erschaut, sich geweigert, diesen länger zu enthüllen. Dadurch bleibt der Ritterschaft die heilige Speisung versagt, und mit ihr hat sie ihren Muth und ihre Kraft verloren. Titurel ist, ein Mensch wie alle, gestorben, und Gurnemanz hat sich einsam in einem Winkel des Waldes geborgen, wo wir ihm, zum hohen Greise gealtert, beim Beginne des Aufzuges begegnen. Ein dumpfes Stöhnen hat ihn am frühen Morgen des Charfreitages aus seiner Hütte herausgetrieben; nachsuchend entdeckt er in rauhem Dornengestrüpp — Kundry, nun wieder im Anfzuge der Gralsbotin, die, erstarrt und wie leblos, in tiefem Schlafe gelegen hat.

Durch liebevolle Bemühungen bringt sie Gurnemanz ins Leben zurück, und Kundry geht sofort wie eine Magd an die Bedienung. Gurnemanz, durch den heiligen Tag weihevoll erhoben, ahnt, dass er sie heute zu ihrem Heile aus dem Todesschlafe geweckt haben möge. — Ein Ritter in ganz schwarzer Rüstung, mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer, schreitet, träumerisch zögernd, langsam heran: es ist Parsifal. Gurnemanz, nach kurzer Begrüssung, verweist ihm das Waffentragen an dem heiligen Tage; Parsifal legt darauf die Waffen ab. Gurnemanz und Kundry erkennen ihn, und Ersterer ahnt das Heil, das Parsifal bringe, da er auch den heiligen Speer wiedersieht. Parsifal hat, von einem wilden Fluche umhergetrieben, vergebens den Weg zu Amfortas gesucht und dabei, um den heiligen Speer, den er nicht im Streite führen durfte, heil zu bewahren, Kämpfe und Leiden jeder Art auf sich genommen. Gurnemanz' Bericht über das Elend, das seit seinem Besuche auf der Gralsburg dort hereingebrochen, macht Parsifal vor Schmerz sich aufbäumen, Gurnemanz aber verheisst ihm, dass er noch heute zu Amfortas geleitet werde. Nachdem Kundry Parsifal die Füsse gewaschen und gesalbt, Gurnemanz ihm das Haupt besprengt und ihn zum Könige gesalbt hat, verrichtet Parsifal sein erstes Amt als König des Grales: er weiht Kundry durch die Taufe zur Bekennerin Christi. Die weinende Kundry findet Thränen, und mit diesen Reuethränen ist ihr, so verheisst ihr Parsifal, die Erlösung gewährt. — Die Ritter in der Gralsburg begehen inzwischen die Todtenfeier Titurels. Vor dem geöffneten Sarge fleht Amfortas den dahingeschiedenen Vater um Fürsprache bei dem Erlöser, dessen Herrlichkeit er jetzt schaue, damit ihm endlich der Tod werde. Bei dem drängenden Mahnen der Ritter, noch einmal, wie er versprochen, den Gral zu enthüllen, fasst ihn die letzte, wüthende Verzweiflung: er will nicht ins Leben zurück, nachdem er schon den erlösenden Tod sich so nahe gefühlt hat. Alle sind scheu vor ihm zurückgewichen, der, in furchtbarer Extase, einsam steht. In diesem Augenblick erscheint Parsifal, mit Gurnemanz und Kundry, unter den Rittern und berührt mit der Spitze des ausgestreckten Speeres Amfortas' Seite, der im Augenblicke heil und entsündigt wird. Vereint sind jetzt wieder der Gral und der heilige Speer. Die Glorienbeleuchtung des erglühenden Grales weckt für den Augenblick aus dem Todesschlafe den alten Titurel auf, der sich segnend im Sarge erhebt. Eine weisse Taube schwebt aus der Kuppel herab und verweilt über Parsifals, des neuen Königs, Haupte. Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. In höchster Ergriffenheit, kaum hörbar leise, vereinigen sich Alle in die Schlussworte:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

Wir sahen, dass schon Wolfram, nach dem Vorgange Chrestien's, die ungeheuren Massen des Stoffes, welche die Vorgänger um die Erscheinung des Grales und die Gestalt Parzival's angesammelt hatten, mit grossem Blick und fester Hand klärte und sichtete. Wie anders steht aber wieder das Wagner'sche Drama, mit seiner engen Begränzung des äusseren Schauplatzes, seiner knapp konzentrirten Handlung, seiner grossartigen Einfachheit in Anlage und Ausführung dem epischen Gedichte Wolfram's gegenüber! Hier ist gar nichts mehr von der eigentlichen Welt, die uns dort nach allen Seiten hin so sinnlich frisch, so farbenprächtig geschildert wurde. Einzig die Vertreter des Heiligen und des Bösen stehen sich gegenüber, die um den

Menschen (Parsifal, Kundry) kämpfen. Diese Umgestaltung beruht auf einer ebenso eingreifenden des inneren Prozesses des Helden und der ganzen Grundidee. — Zwar, den in's Einzelne geschilderten jugendlichen Parzival Wolfram's, mit der ihn überall wunderbar umschwebenden Mutterliebe, mit seiner „tumpheit" und seinen „wilden Knabenthaten" haben wir auch bei Wagner vorauszusetzen; nur dass der zauberische Reiz jener Waldesidylle, wie ihn die Wolfram'sche Schilderung athmet, in den schweren Ernst und die furchtbare Tragik des ungleich konziseren Dramas nur flüchtig hineinspielen durfte, wo vielmehr einzig jener schmerzlich-verhängnissvolle Widerstreit zwischen der hohen Sendung und der kindischen „Unversonnenheit" des Helden bedeutsam hervorzuheben war. Diese letztere tritt in gedrängter Folge in wenigen drastischen Beispielen zu Tage: der Schwantödtung, der Bedrohung Kundrys, dem Benehmen beim Mahle, bezeichnet sich aber auch mit diesen wenigen dramatischen Momenten in aller Prägnanz als die Grundeigenart des ganzen Charakters des Helden. Die lange Entwicklung durch die weltliche Ritterschaft hindurch, die uns Wolfram so sorgfältig schildert, nimmt bei Wagner gar keine Stelle ein. Nur insoweit hatte er auch seinen Parsifal als Helden darzustellen, als die Pflege des erhabensten Heilsgutes in dieser Welt der Anfechtungen und Gefahren nur auserlesen Tapferen anvertraut sein kann. Dies bewirkt er zunächst durch den Bericht Kundry's: „Schächer und Riesen traf seine Kraft", und sodann durch die Scene, wo Parsifal den Eintritt in das Zauberschloss gegen die ganze Bemannung desselben erzwingt. Sehr abgeschmackt also hat man dem Parsifal „Thatenlosigkeit" vorgeworfen, dessen Thaten ja eben überhaupt auf weltlich-ritterlichem Gebiete gar nicht zu suchen sind! Die inneren Motive der Verstossung vom Gral, des Zweifels und Irrens, wie des Sichwiederfindens des Helden gehen bei beiden Dichtern völlig auseinander. Dem Prozess des Wolfram'schen Helden sind wir ausführlich nachgegangen und fassten in dem Gegensatze von Demuth und Hochmuth die bedingenden Faktoren seines Heils und seiner Verirrung zusammen. Wagner's Parsifal dagegen gelangt zu Mitleid und Wissen — dieses entspricht der „Frage" bei Wolfram — einzig durch Abkehr von der Ursünde, der sinnlichen Lust.*) Sehr schön hat Wagner zweimal durch dieselbe Bewegung („Parsifal greift nach dem Herzen") angedeutet, wie „der Menschheit ganzer Jammer" auf Parsifal eindringt: das eine Mal, als er den wunden Amfortas in Todesqualen vor sich sieht, ohne zu wissen, woher er leidet und wie ihm zu helfen; das andere Mal, als er in den Abgrund der Sünde blickt, die ihn die gleichen Schmerzen ahnen lässt. In ganz anderem Sinne also, als einst die Schlange der Eva und jetzt ihm Kundry es verheisst, wird für Parsifal die Berührung des Weibes ein Quell der Erkenntniss, vor der „Tod und Thorheit weichen" müssen: im selben

*) Auch dies Motiv spielt bei Wolfram mit hinein, aber nur sofern Parzival die Verführung abweist, um seine eheliche Treue zu bewahren.

Augenblicke geht ihm zugleich das Wissen um den Grund der Leiden dieser Welt (die Sünde), und damit das Mitleid mit den Leidenden, und das Wissen um die Befreiung von jenen Leiden durch die göttliche Gnade, durch Reinheit und Heiligung auf. Nicht also der Demüthige, Gläubige, Treue, sondern einzig der Reine, Heilige kann erlösend für seine Mitmenschen eintreten.

Bei beiden Dichtern folgt nun auf das Sich-finden (in der religiösen Unterweisung Parzival's durch Trevrizent bei Wolfram und der erlangten Erkenntniss bei Wagner) eine neue lange Irrfahrt des Helden, während deren Dieser am glücklichen Ende noch glaubt verzweifeln zu müssen. Man hat sich darüber gewundert, dass „Kundry's Fluch Wirkung habe“ und Parsifal, der doch höchste Reinheit bewährt, nicht sogleich zur Rettung des Amfortas gelange. Wohl hat Kundry's Fluch Wirkung, aber dieser ist ein ganz anderer Fluch, als jener der, durch Parsifal überwundenen, Sinnlichkeit. Es ist der Fluch, den jeder auserlesene Mensch zu tragen hat, der mit der Erkenntniss des Höchsten, mit der errungenen Abkehr von dem Wahn der Welt, doch in dieser Welt noch zu existiren und ihr feindlich-fremdes Wesen in stätem Kampfe von sich abzuwehren hat. Die wahrhaft heilbringende („heilthatvolle“) Kraft von Parsifal's Wissen kann erst dann sich äussern, wenn sein Mitleid nicht mehr ein blosses Mitgofühl, sondern ein wirkliches Mitleiden des fremden Leidens geworden ist, von dem er erlösen soll. In jenem Augenblicke des aufleuchtenden Wissens ist ihm als Lohn und als Symbol seiner neuen Mission der heilige Speer zu Theil geworden, zugleich der Rächer sündhaften Thuns und der einzige Erretter aus dessen verhängnissvollen Folgen. Ihn gilt es für das erhabene Rettungswerk heil zu bewahren, und indem Parsifal sich dem unterzieht, leidet er selbst Amfortas' Loiden, er gewinnt zahllose Wunden und fühlt Amfortas' Weh im Herzen, das er, seit er es durch seine Thorheit nicht geheilt, gewissermaassen selbst auf's Neue verschuldet hat. So muss der Erlösung des den Strafen der Sünde verfallenen Mitmenschen eine Prüfung ebenso vorhergehen, wie zuvor der der Verführerin: auch dort vermochte das Lächeln der Kindesunschuld wohl für den Augenblick wehmüthig ergreifend auf die Sünderin zu wirken — zur Umkehr bringen aber konnte die Unschuld sie erst, als sie durch die Verführung hindurchgogangon war.

Wie um in einem konkreten und prägnanten Beispiele die Anregung anzuorkennen, dio er Wolfram verdankt, ob er gleich in der Ausführung so ganz Eigenes und Verschiedenes schuf, hat Wagner von fast allen Wolfram'schen Frauengestalten Züge in seiner Kundry vereinigt. Die äussere Erscheinung und das Amt der Gralsbotin hat sie von der Wolfram'schen Kundrie (la sorzière, die „Zauberin“ zubenannt). Deren Hässlichkeit und seltsam wilder Aufzug wird von Wolfram halb phantastisch, halb komisch beschrieben. Wagner griff die Züge auf, um das Innere Kundry's in jenem wirren und wilden

Aeussern sich spiegeln zu lassen. „So hässlich Kundry ist, so getreu und weise. Sie ist aller Sprachen kundig und des Laufes der Sterne.“ (Uhland.) Und so bei Wagner. Treue im Dienste des Grales ist ein Hauptzug, und die der „Zauberin“ eigene Kunde von Welt und Menschen zeigt sich bei diesem Dienste hilfsam. Die eigentlichen dramatischen Motive sind Wolframs Orgeluse entlehnt: das Bündniss mit Klingsor (hier die Herrschaft Klingsors über Kundry), die Verführung des Amfortas und die versuchte des Parsifal. Bei Wolfram ist es Sigune, die, wie hier Kundry, Parzivals jugendliche Entwicklung, gleichsam unsichtbar über ihm schwebend, verfolgt hat, und ihm endlich über Namen und Geschlecht, wie auch über den Tod der Mutter Aufschluss giebt. Ausserdem erinnert Parsifal's stürmischer Angriff auf Kundry bei der Todesnachricht an die Scene tölpisch-wilder Heftigkeit mit Jeschute, das, bald näher zu betrachtende Motiv des Lachens endlich an das Wolfram'sche bei Kunneware de Lalant, die nicht eher lachen wollte, bis sie den erschaut hätte, der den höchsten Preis erwerben sollte, und nun lacht, da sie Parzival gesehen hat.

Indessen alle jene Frauengestalten Wolframs bilden zusammen doch erst die äussere Erscheinung Kundry's, mit dem, was sie handelt und erfährt. Die Seele, die Wagner ihr gab, das innere Gesetz ihres Wesens und Lebens, ihr Leiden, ihren Fluch, entnahm er weit über alle Menschendichtung hinweg unmittelbar dem ewigen Buche des Wesens aller Dinge, darin geschrieben steht, dass die Menschheit durch die eine Ursünde in alle Ewigkeit fort ihres Heiles verlustig gehen soll. Diese Ursünde hat der Mythos im Weibe verkörpert, welches das Wesen des Menschen zugleich in seiner Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit (Eva) und seiner Reinheit und Erlösungsfähigkeit (Maria) in höchster Potenz darstellt.

Kundry zeigt die Eva-Seite der menschlichen Natur, sie ist die typische Vertreterin der sündigen Menschheit. Dieser ist von Hause aus das Heil gezeigt, aber sie kehrt sich von ihm ab im wahnvollen Taumel irdischer Lust — Kundry ist der Heiland erschienen, aber sie hat ihn verlacht. Dem Sünder leuchtet im einzelnen Momente sein Heil hell auf und ruft ihn schreckensvoll aus seinem Taumel — des Heilands Blick voll Unschuld und heiligen Schmerzes hat auf Kundry gehaftet. Immer erneute Abkehr vom Heil im Zwange der Sünde, trotzdem sich das Erlösungsbedürfnisss krampfhaft in uns aufbäumt — Kundry in Klingsors Banden; das Lachen der Lust wird zum Lachen des Wahnsinns und der Verzweiflung. Wie nun endlich die magna peccatrix zur Büsserin und erlöst wird, das zeigt uns die Kundry unseres Dramas. Hüten wir uns nur, diese als eine farb- und blutlose Allegorie aufzufassen! Was uns an ihr allegorisch gemahnt, wie etwa, dass wir, nach Klingsor's Worten, in ihr als der Ursünderin eine Vielheit von Erscheinungen erkennen sollen, liegt durchaus in ihrer Vorgeschichte; im Drama sehen wir sie als Kundry mehr und mehr menschliche Individualität annehmen, um

uns dann, nicht allegorisch, sondern als Fleisch von unserm Fleisch, als rein menschlicher dramatischer Typus in ihrer Leidensgeschichte wiederum für die ganze Gattung zu dienen.

Und welch' erschütterndes Bild, welch' furchtbar lebensvolle Wahrheit in dieser Kundry! In heissem Lustumfangen hat sie Amfortas dem Verderben geweiht: jetzt jagt und hastet sie durch die Welt, dem todtwunden König Heilung zu erspähen. Keinen Dank begehrt sie, da sie den Heilbalsam ihm hingegeben, weiter, immer weiter, ihren Fluch zu erfüllen! Die Ablehnung des Dankes für den Dienst, den sie Parsifal erwiesen, ist ungleich milder, traurig-ergreifender, als bei Amfortas, dem gegenüber ihr Schuldbewusstsein ihr eine verweiflungsvolle Wildheit eingab. Man höre ihre dumpfen Klagelaute, mit denen sie dem Schlaf, und mit ihm dem neuen Fluchleben, entgegen wankt: „Nur Ruhe will ich! Nur Ruhe! Ruhe, ach, der Müden! Schlafen! — O, dass mich keiner wecke!“ Und nun das Erwachen, ihre Martern und Qualen, bevor der neue Zauber wieder volle Macht über sie gewonnen hat! Die ganze tragische Gewalt des Kundry-Charakters enthüllt sich uns aber erst in der grossen Scene mit Parsifal, in der die Verführerin zum liebenden Weibe wird. Die ersten Worte Kundry's über Herzeleidens Schicksal, ihr Mitgefühl mit Parsifal und ihr ihm gespendeter Trost lassen keinen Zweifel, dass sie Alles, was sie berichtet, damals, als sie es, von Klingsor's Banden frei und vom guten Geiste geleitet, erlebte, innig tief empfunden hat. Es ist aber das Furchtbare ihres Fluches, da sssie jetzt selbst diese ihre reinsten Empfindungen im Zwange jenes Zaubers zu gleissnerisch bestrickender Verführung gebrauchen muss. Doch mit dem Kuss, den sie auf Parsifals Lippen heftet, und mehr noch durch die erhabene Einkehr Parsifals in sich selbst, deren leidenschaftlich bewundernde Zeugin sie ist, wird ihr Wesen völlig verändert. Sie hat jetzt in Parsifals Auge jene Reinheit wiedergefunden, die sie einst verlacht hatte; den neuen Heiland will sie nicht wieder von sich stossen, sie will ihn umfassen, sich an ihn klammern mit der Angst der Verzweiflung, aber — dies ist die verhängnissvollste Aeusserung ihres Fluches — sie liebt Parsifal, und sie vermag diese Liebe und die ihr durch ihn bestimmte Erlösung nicht anders zu fassen, als wiederum im Begehren. Wenn Parsifal durch ihren Kuss plötzlich zur Erkenntniss über das innerste Wesen der Welt und des Menschen gelangt ist, so giebt ihr nun der wahnsinnige Sophismus ihrer Liebe den Gedanken ein, ihr volles Liebesumfangen werde ihn vollends zum Gotte machen. Und diese Liebe lässt sie selbst Andern das Heil missgönnen, wenn sie dadurch den Geliebten verlieren soll; ja sie treibt sie zu seiner Vernichtung durch die Mächte des Bösen, von denen er sie erretten wollte. Und so stösst sie denn, fortgerissen durch das allermenschlichste Empfinden, zum zweiten Male den Heiland von sich. Aber in jener Empfindung, in der Ueberwindung der sinnlichen Lust durch eine wahrhaftige und hingebende Liebe, liegt der Kern zu Reue und Sühne. Zugleich hat der neue Heiland trotz ihrer wahnbethörten Wehr die befreiende That vollbracht:

Klingsor, der teuflische Nutzer ihres Fluches, ist nicht mehr, statt seiner hat Parsifal, der ihr trotzte, die Gewalt über ihre Seele gewonnen. Das Sehnen nach Erlösung weckt sie wieder aus dem dumpfen Schlafe, aber dies Sehnen ist jetzt nicht mehr ihr Fluch, sondern führt endlich zum Ziele, zur ewigen Ruhe, zum letzten Schlafe. Sie erwacht dem Lenz — der Erlösung. Die jähe Hast und Unruhe, hervorgerufen durch die ewige Angst vor neuer Sünde, ist ihr nun benommen; dem entspricht es, dass ihr „aus Miene und Haltung die Wildheit gewichen ist.“ Im ganzen letzten Aufzuge spricht Kundry nur zwei Worte: „dienen . . . dienen!“ Wie sie schon früher den immer wieder sie beschwerenden Sündenfluch dadurch zu lindern suchte, so will sie jetzt durch aufopfernde Hingebung ihre Busse krönen, auch hierin wieder einen schönen Grundzug des Weibes offenbarend. Als Kundry Parsifal erkannt, hat sie ihr Gesicht abgewandt. Aber auch Parsifal erkennt in ihr die Kundry des Zauberschlosses wieder. Der Dichter sagt nicht, wann und wie, als wollte er der Musik den Vorgang in der Seele der Beiden zu offenbaren ganz überlassen. Ein unendlich bedeutungsvoller Zug aber ist es, dass der sündige Amfortas, der in Kundry's Blick und Antlitz nur die seelenlose, verführerische Schönheit gesehen hat, sie als Gralsbotin nicht wiedererkennt, während Parsifal, der Reine, in dem Auge, aus dem ihm jetzt tiefstes Erlösungsbedürfniss entgegenschmachtet, dasselbe entdeckt, das ihm einst die Sünde der Welt wiederspiegelte. Durch die Taufe wird Kundry's Fluch auf ewig gebrochen, der Heiland hat ihr vergeben. Mit dem Kuss auf die Stirn gibt ihr Parsifal den erlösenden Segen der heiligsten Liebe. In dem Augenblick, da der Geliebte, Verlorene und nun als Retter und Erlöser Wiedergewonnene, in die höchste Glorie des Gotteskämpfers eingeht, hat Kundry vollendet.

Ueber Amfortas nur wenige Worte. — Es giebt eine Erhabenheit der Klage und des Leidens, vor der die gewaltigsten Thaten in Nichts zergehen, und solche Leiden, aus allermenschlichsten Fehlern erwachsen, neben den Thaten zu schildern ist von je der grössten Dichter erhabenes Werk gewesen. So sind Tragödien entstanden, die gleichsam einen einzigen Wehruf bilden, Gestalten, die nur mehr durch ihr Leiden und die Empfindung davon ans Leben gefesselt, und die dabei unsagbar gross in ihrem Leiden sind — so Oedipus,*) so Lear, so im höchsten Maasse Amfortas, da er aus menschlicher Schwäche das Heiligste verrathen hat. Von diesem Könige der Schmerzen gilt ganz besonders, was wir für den ganzen Parsifal (und für den ganzen Wagner!) hier recht ausdrücklich hervorheben möchten, dass sich das ergreifendste Bild von leiblichster Deutlichkeit für immer in der Seele des Hörers

---

*) Nietzsche redet von einer „Glorie der Passivität“ bei Oedipus, der am Ende durch sein ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübe. So sagt auch am Schlusse unseres Dramas Parsifal zu Amfortas: „gesegnet sei dein Leiden!“

oder Lesers festsetzt, sobald er nur die scenischen Bemerkungen gehört oder gelesen hat. Diese Schilderungen müssen bereits endgültig über den künstlerischen Eindruck entscheiden!

Bei Klingsor finden wir hauptsächlich den Gedanken, dass er gegen sich selbst wüthend gesündigt habe, um so die Heiligkeit zu erlangen, als Wagner's Eigen. Diese Heiligkeit zwar ist ihm nun auf ewig verschlossen; wohl aber bemächtigt er sich, vom Heiligen ausgestossen, seines menschlichen Empfindens beraubt, teuflischer Künste, um mit ihnen am Heiligen sich zu rächen. (Das Motiv, dass durch Abschwören des vollen Menschenwesens Zaubermacht erlangt wird, ist gewissermaassen nur eine Steigerung des in Alberich's Liebesfluche und dadurch gewonnener Weltherrschaft Ausgedrückten.)

Titurel kommt als eigentlich dramatische Person kaum in Betracht, nur insofern er, lebend, Amfortas mahnt, seines heiligen Amtes zu walten und schliesslich auch im Tode noch die Veranlassung zur vermeintlich letzten Gralfeier wird. Obgleich in einem, menschliche Zeit weit überragenden Alter, lebt Titurel dennoch durch des Heilands Gnade und die Wunderkraft des Grales, die somit in ihm sich auf das Erhabenste offenbart. In die, in unserem Drama geschilderten, durch Amfortas' Verschuldung herbeigeführten Zustände im Gralreiche ragt Titurel fast symbolisch als Repräsentant der alten Gralherrlichkeit hinein, und er weiht die neue, grössere segnend ein, die sich mit Parsifal's Erhebung ankündigt. Seine Worte bei der Gralfeier im ersten Aufzuge sind fast wie ein Bestandtheil des Rituals.

In Gurnemanz sehen wir eine Vereinigung der Charakterzüge des Wolfram'schen Ritters, dessen Namen er trägt, und des Einsiedlers Trevrizent. Wie seinen Vorbildern im alten Heldenepos, haftet auch ihm eine eigene und schöne Volksthümlichkeit an, wie sie namentlich in seinem Verhältniss zu den Knappen und zu Parsifal sich äussert. Der treueste Diener des Grales, des alten Titurel Freund und Waffenbruder; in höchstem Ansehen wegen seiner Weisheit und Erfahrung, uud gleicher Weise der Liebling Aller, wegen seiner Herzensgüte; Kundry's, der Unseligen, milder Anwalt und liebevoller Tröster, Parsifals Erzieher und väterlicher Berather — so steht er da, nach allen Seiten vermittelnd und Segen spendend aller Orten. Obgleich auch dramatisch einer der wichtigsten Hebel (er ist es ja, der zweimal Parsifal findet und den Retter in ihm erkennt), ist er doch, entsprechend dem überlegen milden und ruhigen Grundzug seines Wesens, der Vertreter des epischen Elementes (in den zwei grossen Erzählungen des ersten und dritten Aktes). Auch ein lyrisches Moment (was nach der Grundstimmung unseres Gedichtes gleichbedeutend ist mit: ein religiöses) ist ihm zugetheilt in der Schilderung des Charfreitagszaubers, die wir ebensowenig, wie das Hochamt des ersten Aktes, durch ein kommentirendes Wort entweihen möchten.

Wir sahen in Wolfram's Parzival ein psychologisches Epos, das in der Spekulation nirgends über das erfahrungsmässig Gegebene, in seinen ethisch-religiösen Grundbegriffen nicht über die Grenze der mittelalterlich kirchlichen Anschauungen hinausgeht. Die Wolfram'sche Demuth bedeutet Nächstenliebe — aber diese Bedeutung ist eine durch dogmatische Vorstellungen vermittelte: als ebenso unumgängliche Bedingung des Heiles beigegeben, ja als identisch ihr gleichgestellt ist der Nächstenliebe die theistische Gläubigkeit.

Wagner's Parsifal ist ein metaphysisches Kunstwerk. Wo Wolfram sich beruhigte, um in Gränzen, die ihm seine Zeit und eigener freier Wille gezogen, seine wundervollen Seelengemälde zu entwerfen, beim kirchlichen Dogma, bei Gott, dem gütigen Schöpfer Himmels und der Erden auf der einen, und bei der Ehe als höchster sittlicher Lebensäusserung auf der anderen Seite, da fing das Problem des tragischen Dichters erst an. Er konnte, wo es sich ihm um Lösung des letzten Welträthsels handelte, sich weder durch jenen Gottesbegriff über das Leiden und die Nichtigkeit der Welt erhoben, noch durch den Begriff der Ehe von dem Fluche der Sinnlichkeit befreit fühlen.

Der Fluch, der auf dem Dasein ruht und auf Quelle und Bedingung alles Daseins, der sinnlichen Liebe, wird überwunden für die Gesammtheit durch das Opfer des Erlösers, der für die Menschheit litt, und der Auserlesenen, die seiner Spur folgen, besiegt vom Einzelnen durch Aufopferung im Dienste der Mitmenschen: Das ist der Grundgedanke des Parsifal. Dargestellt ist er in seinem ersten Theile in Parsifal, dem Erlöser, in seinem zweiten in verschiedenen Abstufungen in der „dienenden“ Kundry und den Gralsrittern. Indem Wagner noch entschiedener, als Wolfram, die Rettungswerke als einzigste Bestimmung des Gralkönigs und seiner Ritter hinstellte und jeden weltlichen Beigeschmack, der dem Wolfram'schen Gralreich — nach mittelalterlicher Auffassung — noch anhaftet, verbannte, veranschaulichte er dies auch durch eine viel unmittelbarere Anknüpfung des Grales und der übrigen Symbole an die Opferthat Jesu Christi. Nicht nur die Auffassung des Grales als der Abendmahlsschüssel mit dem Blute des Gekreuzigten nahm er, über Wolfram hinweg, von den Franzosen wieder auf — wie auch der heilige Speer für ihn die Lanze des Longinus ist —, vor allen Dingen bedeutet ihm jedes Mahl der Gralsritter ein wirkliches „letztes Liebesmahl“, eine erneute Heiligung und Stärkung zu den Werken der Barmherzigkeit, eine ideale Verbrüderung im Glauben und in der Liebe; Christus lebt unter ihnen fort in dem Brot und Wein, die sie täglich geniessen, sie treten ein in die Stelle, die ihnen der Heiland durch sein Leben und Sterben vorgezeichnet hat, und setzen sein Wirken fort bis zum eigenen Tode, dessen sie stündlich gewärtig sind.

Die Antwort, die der Dichter auf die Frage nach dem Heile gab, hören wir auch aus der uralten Weisheit der Inder, die sie bei jedem Mitgeschöpfe, das sie erblickten, denken hiess: „das bist Du!“ und es ist dies die gleiche Lehre, die in unseren Tagen der erhabenste Denker als letzten ethischen Ertrag seiner weltumspannenden metaphysischen Spekulation entnahm.*) Es ist das heilige Ideal, für dessen Verbreitung Christus lebte, ehe er für das grössere der Welterlösung starb. Es ist dieselbe Menschenliebe, die tief wehmuthsvoll noch aus den wahnentstellten Zügen jenes verirrten „irrenden Ritters“ von la Mancha uns anlächelt**), und dieselbe, die dem „Titanen“ Faust nach allen unstäten Fahrten durch die Reiche des Gedankens und der Sinnlichkeit Ruhe und Frieden bringt. Ungleich bestimmter und ausschliesslicher aber, als irgend ein Künstler vor ihm, als er selbst in dem früheren „Ring des Nibelungen“, hat Wagner im „Parsifal“ die thätige und mitleidige Menschenliebe als idealen Gipfel des Menschenthums gefeiert und als Erlösungsmacht gepredigt. Indem er es ferner ausspricht, dass derjenige, in welchem die Liebe, nach dem göttlichen Vorbilde des Gekreuzigten, im Leiden als Mitleiden sich offenbart, gleich ihm wieder ein Erlöser auch für die Mitmenschen werden könne, bietet er uns eine Erweiterung und s. z. s. Vermenschlichung des christlichen Erlösungsgedankens, wie dieser namentlich dogmatisch gefasst erscheint. Eine Erhebung über das letzte Resultat des Philosophen endlich erkennen wir im „Parsifal“, insofern hier die Versöhnung mit dem starren Entsagungsprinzip, das dort das letzte Wort behält, auf dem Felde der ethischen Liebe voll und ganz bewirkt wird, und, was dort nur wie ein schwacher Trost leise hineinklingt, die Idealisirung und Verklärung der individuellen Existenz durch die Liebesthätigkeit für die Mitindividuen, als beseligendste Gewissheit aus den Worten und Werken der Gralsritter uns entgegenleuchtet.

---

*) Der „Parsifal“ giebt, nur alles Details entkleidet, die Schopenhauer'sche Metaphysik und Ethik, ihrem Kerne nach, wieder. Schopenhauer's Philosophie ist, nach seinem eigenen Ausspruche, die „allerchristlichste“, und Wagner hat im „Parsifal“ Schopenhauer nur in Kunst umgesetzt, indem er das Christenthum in Kunst umsetzte.

Auch einzelne direkte philosophische Anklänge fehlen im „Parsifal“ nicht. So erinnert die „Heiligkeit der Thiere“ (p. 11) an die buddhistische Satzung und zugleich an einen der menschlich schönsten Züge in Schopenhauer's Philosophie. In den Betrachtungen Gurnemanz' über Kundry (p. 12) klingt die Lehre von der Metempsychose und in seinen Worten (p. 26) „zum Raum wird hier die Zeit“ die von der Idealität des Raumes und der Zeit an.

**) Wer gedächte jener wunderbaren Allegorie des grössten Spaniers nicht auch noch weiter, die uns zugleich zeigt, was Menschenliebe und was Ideal der „Welt“ bedeutet!

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus Schillers Briefen „über die aesthetische Erziehung des Menschen." 1795.

Was ist der Mensch, ehe die *Schönheit* (d. i. die Kunst) die *freie* Lust ihm entlockt und die ruhige *Form* das wilde Leben besänftigt? Ewig einförmig in seinen Zwecken, ewig wechselnd in seinen Urtheilen, selbstsüchtig, ohne er selbst zu sein, ungebunden, ohne frei zu sein . . . In dieser Epoche ist ihm die Welt bloss *Schicksal*, noch nicht *Gegenstand;* Alles hat nur Existenz für ihn, insofern es ihm Existenz verschafft; was ihm weder giebt noch nimmt, ist ihm gar nicht vorhanden.

Umsonst lässt die *Natur* ihr reiche Mannigfaltigkeit an seinen Sinnen vorübergehen: er sieht in ihrer herrlichen Fülle nichts als seine *Beute,* in ihrer Macht und Grösse nichts als seinen *Feind.*

Bei welchem einzelnen Menschen oder ganzen Volke man den aufrichtigen und selbständigen *Schein* (d. i. die Kunst) findet, da darf man auf Geist und Geschmack und jede damit verbundene Trefflichkeit schliessen — da wird man das *Ideal* das wirkliche Leben regieren, die *Ehre* über den Besitz, den *Gedanken* über den Genuss, den *Traum der Unsterblichkeit* über die Existenz triumphiren sehen, da wird ein *Olivenkranz* höher als ein Purpurkleid ehren.

Die *Natur* selbst ist es, die den Menschen von der Realität zum *Scheine* emporhebt, indem sie ihn mit zwei Sinnen ausrüstete, die ihn bloss *durch den Schein* zur Erkenntniss der Wirklichkeit führen. In dem *Auge* und dem *Ohr* ist die andringende Materie schon hinweggewälzt und das Object entfernt sich von uns, das wir mit den thierischen Sinnen unmittelbar berühren.

Die Philosophie selbst, welche uns zuerst von der *Natur* abtrünnig machte, ruft uns laut und dringend in ihren Schooss zurück — woran liegt es, dass wir noch immer Barbaren sind?

Der Nutzen ist das grosse Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser grossen Wage hat das geistige Verdienst der *Kunst* kein Gewicht, und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts. Selbst der philosophische Untersuchungsgeist entreisst der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern, und die Gränzen der *Kunst* verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert.

Der zahlreichere Theil der Menschen wird durch den Kampf mit der Noth viel zu sehr ermüdet und abgespannt, als dass er sich zu einem neuen und härteren Kampf mit dem Irrthum aufraffen wollte.

Wir sehen nicht blos einzelne Subjecte, sondern ganze Klassen von Menschen nur *einen Theil* ihrer Anlagen entfalten, während die übrigen, wie bei verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind. Welcher einzelne Neuere tritt heraus, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten?

Jene Polypennatur des griechischen Staates, wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoss und, wenn es Noth that, zum Ganzen werden konnte, hat einem *kunstreichen Uhrwerke* Platz gemacht, wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Theile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet.

Es muss bei uns stehen, die *Totalität* in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wiederherzustellen.

Sollte diese Wirkung vielleicht vom *Staate* zu erwarten sein? Das ist nicht möglich: denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Uebel veranlasst.

Genöthigt, sich die Mannigfaltigkeit seiner Bürger durch *Klassifizirung* zu erleichtern und die Menschheit nie anders als durch Repräsentation aus der zweiten Hand zu empfangen, verliert der regierende Theil sie zuletzt ganz aus den Augen, und der Regierte kann nicht anders als mit Kaltsinn die Gesetze empfangen, die an ihn selbst so wenig gerichtet sind.

Die Anspannung *einzelner* Geisteskräfte kann wohl *ausserordentliche*, aber nicht *glückliche und vollkommene* Menschen erzeugen. In welchem Verhältniss stünden wir zu dem vergangenen und kommenden Weltalter, wenn die Ausbildung der menschlichen Natur ein *solches* Opfer nothwendig macht?

Wir wären *Knechte* der Menschheit gewesen, wir hätten einige Jahrtausende lang die *Sklaven*arbeit für sie getrieben und unserer verstümmelten Natur die beschämenden Spuren dieser Dienstbarkeit eingedrückt. Kann aber wohl der Mensch dazu bestimmt sein, über irgend einen Zweck *sich selbst* zu versäumen?

Wenn das gemeine Wesen das *Amt* zum Maassstab des Mannes macht, darf es uns da wundern, dass die *übrigen* Anlagen vernachlässigt werden, um der einzigen, welche ehrt und lohnt, alle Pflege zuzuwenden? — Es muss schon kein gemeiner Kopf sein, um, unbeschadet seines Berufs, für *Liebhabereien* etwas übrig zu behalten.

Noch dazu ist es selten eine gute Empfehlung beim Staat, wenn die *Kräfte* die Aufträge übersteigen, oder wenn das *höhere Geistesbedürfniss* des Mannes von Genie seinem Amt einen Nebenbuhler giebt. So eifersüchtig ist der Staat auf den Alleinbesitz seiner Diener, dass er sich leichter dazu entschliessen wird, seinen Mann mit einer *Venus Cytherea* als mit einer *Venus Urania* zu theilen.

Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredelung des Charakters ausgehen — aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln?

Man müsste zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der *Staat nicht* hergiebt. Dieses Werkzeug ist die Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.

Man muss jeden Versuch einer *Staats*veränderung solange für *unzeitig* und die darauf gegründete Hoffnung solange für *chimärisch* erklären, bis die Trennung in dem *inneren* Menschen wieder aufgehoben und seine Natur vollständig genug entwickelt ist, um selbst die Künstlerin zu sein . . .

Fallen wird das Gebäude des Wahns und der Willkürlichkeit, fallen muss es, es ist schon gefallen, sobald du gewiss bist, dass es sich neigt; aber in dem *inneren*, nicht bloss in dem äusseren Menschen muss es sich neigen!

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie aufbewahrt in bedeutenden Steinen. Aus dem *Nachbilde* wird das *Urbild wiederhergestellt* werden.

Sowie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch bildend und erweckend voran. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Kunst ihre Strahlen auf, und *die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Thälern liegt!*

Alle anderen Formen der Mittheilung *trennen* die Gesellschaft, weil sie sich ausschliessend entweder auf die Privat-Empfänglichkeit oder auf die Privat-Fertigkeit ihrer einzelnen Glieder, also auf das Unterscheidende zwischen Menschen und Menschen beziehen, nur die schöne (d. i. künstlerische) Mittheilung vereinigt die Gesellschaft, weil sie sich auf das Gemeinsame Aller bezieht.

Der Künstler.

Eine wohlthätige Gottheit reisse den Säugling bei Zeiten von seiner Mutterbrust, nähre ihn mit der Milch eines besseren Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. *Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück, aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar, wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen.*

Aus den Mysterien der Wissenschaft führt der Geschmack (d. i. die Kunst) die Erkenntniss unter den offenen Himmel des *Gemeinsinns* heraus und verwandelt das Eigenthum der Schulen in das Gemeingut der ganzen Gesellschaft.

Beflügelt durch ihn, entschwingt sich auch die kriechende Lohnkunst dem Staube, und die Fesseln der Leibeigenschaft fallen, von seinem Stabe berührt, von dem Leblosen wie von dem Lebendigen ab!

An den Redakteur der Bayreuther Blätter.

Als Sie mir die grosse Ehre erzeigten, mich mit der Besprechung der Kunstschriften unseres Meisters aus den Jahren 1849 bis 1851 zu betrauen, theilten Sie mir zugleich den Wunsch mit, die Veröffentlichung dieser vergegenwärtigenden Beschreibung des ehernen Fundamentes, worauf die edelsten deutschen Bestrebungen für alle Zeit fest begründet sind, bereits im Märzstücke unserer Blätter beginnen lassen zu können. Ich komme nun zwar noch *pünktlich*, wie eine *wohlberechnete Sonnenfinsterniss*, hole aber doch noch weiter aus, als wie mir angewiesen war; denn statt auf dreissig, greife ich lieber gleich auf dreimal dreissig Jahre zurück, d. i. in die Zeit, wo man eben an Revolutionen zu glauben lernte und auch ein getrostes Wort darüber zu sagen wagte. Vielleicht böten die, mit der Bitte um Aufnahme, als Beitrag zu den stäts hocherfreulichen „Stimmen aus der Vergangenheit" anbei übersendeten Gedanken Schillers eine nicht unpassende Einleitung zu unseren demnächst bevorstehenden Betrachtungen über die „Kunst und Revolution."

Es kam mir bei der Zusammenstellung dieser Sendung darauf an, auch für jene Schriften des Meisters etwas Ähnliches nachzuweisen, wie es bereits früher in der soeben bezeichneten Rubrik unserer Blätter unternommen war: die enge Verwandtschaft nämlich, welche zwischen den treibenden und bewegenden Ideen des grossen Künstlers unserer Tage *(unserer armen letzten Zeiten*, sagt Goethe, — dies erlaubt uns aber die moderne Kultur nicht), und *den* Gedanken besteht, die auf den Bücherrepositorien der heutigen Welt, in den Bibliothek- und Konversationszimmern ihrer Staatslenker und Industriellen, in den prächtigsten Einbänden als „klassische Litteratur" ihren stillen und unberührten Platz gefunden haben, wo ihnen Niemand etwas anthut, und auch sie Niemandem; denn dort sind nun die *Stimmen* der Vergangenheit zu *Stummen* geworden und — am Liebsten für immer — in starre Lettern gleichsam lebendig eingemauert. Der auch in dem Banne solchen Schweigens aber dennoch stäts andauernde Ruf jener Stimmen nach Rettung aus zivilisirter Barbarei, nach gegenseitiger Durchdringung des Äusseren und des Inneren, des Lebens und der Kunst, des Gehaltes und der Erscheinung, — der Schrei nach Besiegung des erdrückenden und gemeinen Stofflichen in Welt und Geschichte durch die ideale Form, nach Befreiung des Lebens durch die *wahre* Kunst als Kulturkraft, — wer mag heute seiner achten? Als ewig tröstendes und ermuthigendes Vorbild, verwirklicht für einen kurzen schönen Augenblick in der Entwickelung der Menschheit, zeigt sich uns bei den Griechen unser Traum, dass die Kunst durch den *Styl*, das Leben durch *Kultur* befreit und veredelt werde; — wer wagt noch daran zu erinnern? Dieser heitere Sonnenblick durch den bewölkten und trüben Himmel zweier Jahrtausende, — zu wem vermöchte er heute noch wahrhaft belebend zu dringen? — Immerhin ward unser grosser Dichter, den wir in so Vielem als den direkten Vorgänger unseres Meisters betrachten dürfen, deshalb noch nicht als ein politisch gefährlicher Neuerer angesehen, weil er sich mit seinen Anklagen vorzugsweise gegen den modernen *Staat* und eine *barbarische Staatsverfassung* wandte, in welcher überhaupt keine Kunst sich entwickeln könne. Gewiss ist es von Bedeutung, dass er seine strengen und feurigen Beschuldigungen dieses Staates sogar an einen von ihm verehrten *Deutschen Fürsten*, den grossmüthigen Herzog von Holstein-Augustenburg, vertrauensvoll richten durfte. Dagegen hatte bei *uns* ein tapferer Freund doch nur erst von dem bedenklichen Charakter einer Verfassung für eine *„religionslose"* (und darum vielleicht noch nicht als „barbarisch" geltende) Bevölkerung gesprochen, — und dennoch fand ich, in einem, mir im vorigen Sommer aus Berlin mitge-

brachten Exemplare des, von der gewissenhaften russischen Zensur uns überhaupt nur fragmentarisch kennen zu lernen vergönnten Junistückes unserer Blätter, schon *diesen* Passus, vermuthlich als ernstlich zu beanstanden, am Rande mit Blei markirt. Freilich ist es schwer zu entscheiden, von welchem jener beiden Opfer der modernen Bildung: der Kultur oder der Religion, die Priester und Tempeldiener jener Bildung uns eher den Beweis seiner gänzlichen Entbehrlichkeit für das Leben und die Sitte der Zukunft liefern werden.

Ja, Schiller durfte sogar ausrufen: fallen *wird das Gebäude des Wahns und der* Willkür! Wenn aber der gleiche Ruf, den aus tiefer Noth schon die edelen Geister der Vorzeit gethan, nun mit erhobener Stimme und nicht mehr zu dämmender Gewalt von dem jungen Schöpfer des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, von dem feurigen sechsunddreissigjährigen Künstler gethan wird, dem schon die sehrende Gluth in den Adern brennt, durch welche bald Siegfried mit lockendem Hornrufe dringen soll, um die schlummernde göttliche Braut befreiend zu erwecken, — so ist sein Lohn — ein Dutzend Steckbriefe und, durch die Fürsorge des Herrn von Beust, ein dreizehnjähriges Exil. — Nun fügt zwar Schiller hinzu: *in dem* inneren, *nicht blos in dem äusseren Menschen soll es sich neigen;* und in Beziehung auf Wagner liest es sich doch heute noch so schön, wenn der gebildete Zeitungsschreiber unserer Tage sich über ihn vernehmen lässt: „Wie er im Mai 1849 zu Dresden auf den Barrikaden für seine *politische* Überzeugung einstand, so steht er noch heutigen Tages auf den Barrikaden seiner *künstlerischen* Überzeugung, seine Gegner dränend in das Auge fassend.“ (Paul Lindau's „Nord und Süd“, Bd. 7, Heft 21, S. 264.) Aber Wagner hat stäts den seltsamen Heiligenschein, der ihn mit der Glorie eines politischen Märtyrers bekleiden soll, zurückgewiesen, und wir wissen, welche weit tiefere Umwälzung er im Sinne hatte, als es ihn eine kurze Zeit noch an den Schauplatz jener Kämpfe fesselte, wo er dem verwunderlichen Ungeheuer des Aufruhrs tief in die räthselhaft glühenden Augen zu sehen vermochte. Dieser forschende Blick galt allein der Erprüfung der Verwandtschaft dieser Kämpfe mit der so ganz anders gearteten Revolution der Menschheit, von der er sich einzig das Heil für seine Kunst erwartete, und die doch vor Allem auch in dem *inneren* Menschen vor sich gehen musste. — Wie wäre aber von den Lenkern unserer Geschicke eine so subtile Unterscheidung zu erwarten gewesen, für die im Grunde auch jetzt noch unser Meister der gewesene kgl. Kapellmeister bleibt?

Es ist nöthig, dass wir die Stimmen der Vergangenheit zu Hilfe ziehen; wir kommen ohne Bundesgenossen nicht aus. Und da sie für die moderne Welt stumm geworden zu sein scheinen, so müssen wir sie wenigstens für *uns* und auf unsere Art wieder zum Reden bringen.

Hat Sie auch schon das Problem beunruhigt: warum wir uns unseren Landsleuten gegenüber so ungescheut auf *Schiller* berufen dürfen? — Er, wie Goethe, hat sich doch in Deutschland einen merkwürdigen Kredit erworben. Liest man sie auch Beide nicht mehr, so gelten ihre Worte doch — um uns abermals modern auszudrücken — wie baare Zahlung. Und dabei doch ihre lautlose Position auf dem Bücherbrett! Braucht man dazu nur nicht mehr zu *leben?* Das ist eine alte und längst abgenutzte Erklärung. Fünfzehn Jahre nach Schillers Tode ward seine „Braut von Messina“ in Deutschland allgemein als die *herrliche Einleitung* zu *Müllner's „Schuld“* gepriesen. Was sage ich? *Drei* Jahre nach dem Tode Goethe's durften in einem Blatte etwa von der Verbreitung der heutigen „Gegenwart“ dem Raupach'schen Trauerspiele „Tasso's Tod“ Lorbeeren gespendet werden, die ihre Schatten bis auf die Goethe'sche Dichtung warfen. Man sprach

davon nicht anders als in Hymnen, und ich habe die Rezension vor mir, in der es heisst, es sei des bekannten Routiniers: „herrlichstes Werk, das herrlichste vielleicht, welches in diesem Dezennio geschaffen.“ Dieses Dezennium hatte aber mit der Vollendung des *„Faust“* begonnen.*) — So lange es Nachäffer und Fälscher der wahren Kunst gegeben, hat es auch nicht an Lobrednern derselben gefehlt; und doch erscheint es uns fraglich, ob es in unserer *heutigen*, zur „gediegenen“ Unterhaltung des Publikums bestimmten Wochen- und Monatslitteratur möglich wäre den Namen Goethe's und den irgend eines modernen Faiseurs dergestalt ohne Weiteres in eine Reihe zu setzen? Wir könnten uns hiernach also versucht fühlen, die vorhin als sehr verbraucht bezeichnete Erklärung durch die Stellung der erweiterten Frage wieder aufzunehmen: *wie lange* hätten jene Heroen zu warten, bis ihr Nicht-mehr-Athmen sie vor der Verwechselung mit dem Gemeinen bewahrte? Doch empfiehlt sich allen solchen landläufigen Erklärungen gegenüber eine überaus vorsichtige Zurückhaltung. — Jedenfalls aber nähern wir uns damit einem sonderbaren und noch sehr wenig erhellten Thema. Sollte in der That die unzweifelhaft vorhandene Autorität, deren wenigstens die *Namen* unserer grossen Meister der Vergangenheit heute geniessen, aus eigenen Mitteln von unserer viel gerühmten „modernen Bildung“ bewirkt worden sein, welche ja doch vielmehr, trotz allen, ihnen gewährten äusseren Ehren, immer grundsätzlicher mit jenen zu brechen scheint?

Der kürzlich verstorbene Gutzkow ist mit einem merkwürdigen Testamente von uns geschieden. Die guten Verbindungen der heutigen litterarischen Koterien gestatten es sonst nicht, dass Jemand aus ihrer Mitte so unvorsichtig aus der Schule plaudert und die Banketts öffentlich sehen lässt, bei denen ein betriebsamer Verleger unter „Batterien vom besten Rheinwein“ den Ruhm unserer modernen „Dichter“ macht. Es muss erst Jemand, im Gefühle seines eigenen „Ruhmes“ verletzt, aus dieser Mitte getreten sein, um zu verrathen, *wie* die Erzeugnisse dieser neuesten Schule der Roman-„Poesie“ zu den kostbarsten Perlen der Dichtung und dem non plus ultra ihrer Gattung erhoben werden. Wie er in dem kleinen schlimmen Buche unseren heutigen kritischen und produzirenden Litteraten so manche bittere Wahrheit über das *„Belügen der öffentlichen Meinung“* sagt, über welche die pensionirte Reichs-Litteratur-Forschung ihm billig zürnen dürfte, — so geräth er auch auf den bösen Einfall, dass der *fast ein Jahrhundert* (also schon zu lange?) fortdauernde Ruhm Schillers und Goethe's das *Werk einer gewissen Buchhändlerfamilie* sei, die das Privilegium auf deren Druck besass, sich in den Adelstand hatte erheben lassen und demgemäss auf grossem Fusse leben zu müssen glaubte. Eine förmliche Schiller-Goethe-Philologie sei von ihr angelegt, welche nicht aufhöre für Kleinigkeiten, Druckfehler, Ausgabenverschiedenheiten, Jahreszahlen die *berühmteste* Zeitung in Anspruch zu nehmen, ja, die von dieser gepriesenen Bücher darüber zu schreiben. Es sei geradezu ein Mirakel, wie *eine einzige Buchhandlung* und *eine Zeitung* aus merkantilen Gründen eine ganze Nation ein Jahrhundert lang so scheinbar ästhetisch wie im Zirkel habe herumführen können. „Ewig Schiller und Goethe, Goethe und Schiller! Bald gab es Ausgaben in Oktav, bald in Duodez, bald in Einem Bande. Selbst

*) Der Rezensent fährt fort: „Hätte Raupach weiter nichts geschrieben, dieses Werk würde ihn zum grossen Dichter stämpeln. *Das ist die wahre, wenn gleich nicht romantische, Demantgrubenpoesie.* Würdig reiht sich dieser „Tod Tasso's“ an sein Goethe'sches Leben an; ein Schatz von Lebensweisheit spricht sich darin aus, den philosophische Folianten nicht enthalten, in Worten ausgedrückt, die eines Schiller nicht unwürdig wären. Man hat dieses Werk bewundert, angestaunt, das Entzücken des Publikums stieg auf's Höchste u. s. f.“ — So geschrieben nach der Wiener Aufführung im Dezember des Jahres 1834.

nach der Freigebung der Eigenthumsrechte blieb die alte Strasse staubaufwirbelnd befahren. Anfangs verschenkte man den Schiller, um die Konkurrenten zu überholen. Dann arbeitete das Schiller-Goethe-Philologen-Konzert in der allgemeinen Zeitung fort und liess die Nation nicht frei, mit einem Monatsnamen, mit einem Kolon" u. s. w.

Ein närrischer Gedanke, nicht wahr? Der Ruhm *Goethe's* und *Schillers* eine — *Verlegerspekulation*, das Werk einer Buchhandlung, die sich für diesen Zweck ein Philologen-Konzert in der Allgemeinen Zeitung gedungen. Es wird doch *gelacht?*

Der Scherz hat aber doch auch seine ernsthafte, ja, unheimliche Seite. Es kann nämlich gar nicht in Abrede gestellt werden, dass die *Namen* „Schiller" und „Goethe" nicht allein die gesammte deutsche Kathederwelt, sondern überhaupt den „gebildeten Deutschen" mit ihrem Pathos fasziniren: aber allein die Namen; denn das deutsche Volk, die Schule, das Universitätskatheder, welche den Experimenten des Buchhandels wie *rebus bene gestis* zusehen, sie dulden bei aller ewigen Berufung auf die „klassische" Kunst die schmerzlichsten Verunstaltungen der edelen Hervorbringungen jener Meister, die routinirtesten Misshandlungen unserer grossen Dichter und Musiker in Theatern und Konzertsälen.*) Sie lassen auch den grossen Künstler im Stich, wenn er die Rettung der Ehre seiner erhabenen Vorgänger durch die Begründung einer Institution zur Einübung und Ausführung des richtigen, stylvollen Vortrages ihrer Werke auf sich nehmen will, und applaudiren jeder Schändung der von ihnen so hoch gepriesenen *klassischen* Schöpfungen; die deutschen Verlagshandlungen aber werfen indessen immer neue Stösse und Massen von bedrucktem Papier aus: Volksausgaben von Schiller und Goethe und der „musikalischen Klassiker" incl. Mendelssohn. Wer ist doch Meyerbeers Verleger? Wie lange säumt er mit der Volksausgabe des „Propheten"? Oder ist hier die Gränze des Denkbaren?

Vor hundert und zwanzig Jahren war es noch möglich, dass verloren gegangene Dichter des deutschen Volkes wiederentdeckt wurden. Die längst verschollenen Warnungen des trefflichen Logau vor „à-la-mode-Trachten und -Sinnen" liess Lessing aus dem Staube der Bibliotheken als echte Stimmen aus der Vergangenheit wieder wach werden. Da nun z. B. *Schiller* so gar nicht auf die Deutschen gewirkt hat, wäre es eine tröstliche Vorstellung, wenn er und noch einige der grossen Meister der Vorzeit ihnen einmal ganz genommen und nach längerer Zeit der völligen Vergessenheit wieder entdeckt werden könnten. Vielleicht dürften wir dann auch die Hoffnung hegen, dass sie wieder beachtet würden. Einstweilen werden wir, wie es scheint, an unsere „Stimmen aus der Vergangenheit" uns halten müssen, mit denen wenigstens die Gedanken der Grossen, ihre Leiden und ihre Hoffnungen von den Büchergestellen zu uns herab steigen. Bedenken wir dabei, dass sie auch *damals* nicht beachtet wurden, als sie noch Stimmen der Gegenwart waren. Schillers „Horen", in denen sie nicht für das deutsche Volk, sondern nur für Wenige laut wurden, hatten sogar einen ungünstigeren

*) Hiernach erscheint Gutzkow's Behauptung als durchaus nicht unbegreiflich! Auch ist dabei noch zu erwägen, dass dieselbe Verlagshandlung jene beiden, gegen die Verehrung *Shakespeare's* in Deutschland gerichteten, merkwürdigen Bücher von *Rümelin* und *Benedix* auf den Markt gebracht hat, in der offen ausgesprochenen Absicht, dadurch das deutsche Publikum erst noch recht zu dem wünschenswerthen ausschliesslichen Kultus der von ihr verlegten „Nationaldichter" zu bestimmen! —

D. Red. d. Bl.

Stand, als heute unsere Blätter. Fehlten ihnen die „Gegner“ nicht, so blieben ihnen doch die Leser aus; denn sie waren nicht an einen geschlossenen Freundesverein gerichtet, und hatten somit ihr Publikum, ausser in wenigen gewählten Zirkeln, meist nur in den Rezensenten ihrer neuesten Stücke für die Jenaische Litteraturzeitung, welche doch insgemein so viel davon exzentrisch fanden, als ihnen neu war.

Haben nun unsere Blätter diesen wundervollen Stimmen schon wiederholt den von dem Getöse des Tages unberührten Raum geboten, dessen sie zu ihrem erneuten Gehörtwerden bedürfen, so müssen wir eingestehen, dass sie, wie sie in unserer ganzen weiten „gegenwärtigen“ Oeffentlichkeit diesen Raum nicht finden würden, in der That auch an keinen anderen Ort hinpassen und überall sonst nur als Fremdlinge erscheinen könnten. Stimmen des Trostes und der Erhebung sind sie nur für Solche, welche das ernste Leiden mit- und nachempfinden, aus dem sie hervorgegangen waren. Und nur bei uns werden diese Leiden empfunden. Mitten im Zeitalter der herrschenden Veräusserlichung und Verfälschung der Kunst drängen jene Stimmen, als eben so viele Proteste gegen dasselbe, *ver*stimmend und unharmonisch zwischen die üppig befriedigten Klänge des Kulturtriumpfes in unseren eleganten Lesehallen und Journalzirkeln; ohnmächtig und darum lächerlich müssten sie sich auf den Lesetischen unserer grossstädtischen Café's ausnehmen; eindruckslos vom flüchtigen Leser als Anhang zu den Neuigkeiten der politischen Zeitung im Coupé überblättert werden. Unter *uns* ist es anders. Den Anblick, wie die Grossen der Vergangenheit gelitten, gehofft und gestrebt, brauchen wir nicht mit dem undurchsichtigen Schleier der Scheu zu bedecken: der Scheu davor, dass etwa auch der Ruf des gegenwärtig unter uns schaffenden Künstlers durch diese Stimmen verstärkt, und hierdurch zur Beunruhigung seines ermüdeten und alle Emotion durch das *wirklich* Neue und Grosse vermeidenden Jahrhunderts beigetragen würde. Ja, eben diese Beunruhigung reizt uns. Weit entfernt uns durch sie beängstigt zu fühlen, befreit uns die Aufdeckung dessen, was sonst so sorgsam verschwiegen wird: das Leiden unseres Künstlers, welches wir mitleiden, sei kein anderes, als welches auch Jene gelitten: der Gegensatz zwischen ihrer Sendung und dem Boden, der ihnen zur Erfüllung derselben angewiesen ist, zwischen Kultur und zivilisirtem Barbarenthum, zwischen Kunst und Unkunst, zwischen Wahrheit und Schein. Die Vernichtung dieses Gegensatzes kann aber allerdings nicht das Werk der Buchhändlerspekulation mit den stäts neu*gedruckten* Werken unserer Meister sein: er wird erst dann aufhören, wenn die Kunst in Wahrheit wieder lebendige *Kunst* geworden sein wird, und Industrie und Erwerb keine Macht mehr über sie haben. So sammeln wir uns denn weiter zur „Revolution“ für die Befreiung dieser Kunst, wozu unser Meister aus der tiefsten Noth des Künstlers schon vor dreissig Jahren uns aufgerufen hat; denn nur in der *Freiheit* kann die Kunst die göttliche sein. —

Hierzu mögen sich auch die Stimmen der Vorzeit mit den unseren vereinen. Mit diesem Wunsche grüsst Sie Ihr

Carl Fr. Glasenapp.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der *Vorstand des Mindener Richard-Wagner-Vereines* hat uns seinen Jahresbericht für 1878 übersandt, dem wir die folgenden Daten entnehmen. Gründung des Richard-Wagner-Vereines in Minden 9. März 1878; — am 29. Oktober 1878 erfolgte in einer Generalversammlung die Annahme der Statuten und die Wahl des Vorstandes pro $18^{78}/_{79}$ (Hr. Dr. *Druffel*, Vorsitzender; Hr. Baumeister *Bandtke*, Schriftführer; Hr. Kaufmann *Jardon*, Kassirer); — seit der Gründung des Vereines wurden 20 Mitglieder aufgenommen; — durch Vermittelung des Vereines wurden dem Bayreuther Patronatvereine 15 Mitglieder gewonnen; — Musikabende fanden statt am 9. März und 22. Mai 1878; — am 6. Dezember 1878 hielt das Vereinsmitglied, Herr Gymnasiallehrer *Fuhlhage*, einen bemerkenswerthen Vortrag über: „Die germanische Gestaltung der Artus- und Gralsage als Vorfabel des Parsifal". — Nach den mitgesandten Statuten hat jedes Mitglied einen jährlichen Beitrag von 6 Mark zu zahlen, und zwar kann nur Derjenige Mitglied des Vereines werden, welcher vom Vorstande zum Eintritt aufgefordert wird, nachdem der Vorstand sich des Einverständnisses der übrigen Mitglieder vergewissert hat.

Nach dem neuesten Berichte des *Pfälzer Vereines*, ist die Anzahl der Mitglieder desselben auf 60 angewachsen, von denen 30 ordentliche und 30 ausserordentliche Mitglieder sind. Sie vertheilen sich auf die 17 Städte: Annweiler, Deidesheim, Dürkheim, Edenkoben, Edesheim, Eisenberg, Hagenbach, Heidelberg, Hochstein, Kaiserslautern, Ludwigshafen, Mannheim, Neustadt, Speyer, Weissenburg, Winterthur, Zweibrücken.

Vorträge im Interesse unserer Sache. — Ausser dem oben bereits genannten Vortrage des Herrn *Fuhlhage* im *Mindener-Wagner-Vereine* haben wir heute noch den, bei dem jüngsten Vereinsabende des *Berliner-Wagner-Vereines* am *7. Februar* von Herrn *Wilhelm Tappert* gehaltenen Vortrag über „Richard Wagner und sein Verhältniss zur Deutschen Presse" anzuzeigen.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Die Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow* am *10. Februar* in *Bremen* haben unserem *Bülow-Fonds* eine weitere Vermehrung von Mk. 783,70 verschafft. Zu unserer neulichen Bemerkung über die Verwendung dieses Fonds fügen wir heute die folgende berichtigende Mittheilung des, uns zu so hohem Danke verpflichtenden Künstlers hinzu: „Der Spender begiebt sich jedes Rechtes der Einmischung in die vom Verwaltungsrathe des Bayreuther Fonds zu bestimmende Weise der Verwendung der von ihm gelieferten und noch zu liefernden Beiträge".

Der *Richard-Wagner-Verein zu Frankfurt a/M.* hat am *6. Februar* ein *grosses Orchesterkonzert* unter Leitung des Herrn Musikdirektors *Julius Kniese* veranstaltet, wobei die Damen *Marie Wilt, Marie Monhaupt, Ida Kalman, Paula Löwy* vom Leipziger Stadttheater, *Anna Ethel* vom Darmstädter Hoftheater, sowie die Herren *Franz Nachbaur* vom Münchener Hoftheater und *Otto Schelper* vom

Leipziger Stadttheater mitwirkten. Das Programm dieses, durch seinen künstlerischen Erfolg ausgezeichneten Konzertes enthielt: das Vorspiel und die erste Scene des „Rheingold“, den dritten Akt des „Siegfried“, den zweiten Auftritt des Vorspieles und den Schluss der „Götterdämmerung“.

Litterarische Neuigkeit. — Die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig hat neuerdings mit der Herausgebung einer *„Sammlung musikalischer Vorträge“*, unter der Redaktion von *Paul, Grafen Waldersee*, begonnen, zu welchem Unternehmen bereits eine grössere Anzahl namhafter Musikschriftsteller ihre Mitwirkung zugesagt hat. Bemerkenswerth ist hierbei, dass ein Drittel derselben den Freunden unserer Sache und sogar unserer Genossenschaft selber zugehört, was bei ähnlichen öffentlichen musikschriftstellerischen Unternehmungen sonst eben nicht der Fall zu sein pflegt. Das zweite, soeben erschienene Heft dieser Vorträge bringt eine Arbeit des Red. d. Bl. über *„Wagner's Siegfried“* (Preis: 1 Mk.; bei Subskription auf eine Serie von 12 Vorträgen: 75 Pf.).

Vergünstigung für die Mitglieder des Patronat-Vereines. — Unser Herr Vertreter für Königsberg i. Pr., Musikdirektor *Albert Hahn*, welcher in seiner Wochenschrift *„die Tonkunst“* vom Beginne des nächsten Quartals (1. April) an eine auf Grund langjähriger Studien von ihm ausgearbeitete *Theorie der Musik Richard Wagner's* (am Beispiele der Musik des Tristan) zu veröffentlichen gedenkt, bietet den Mitgliedern unseres Vereines, die an dieser Arbeit besonderes Interesse nehmen dürften, sein Blatt zu dem *ermässigten Abonnementspreise von 1 Mark für das Quartal* an, mit der Bitte die Bestellungen möglichst bald an die bez. Vertretung (oder die Red. d. Bayr. Bl.) richten zu wollen.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

April. Viertes Stück. 1879.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

I. Die Kunst und die Revolution.

Zu einem erhabenen Laufe dürfen wir unsere Freunde einladen, indem wir uns mit ihnen zur gemeinschaftlichen eingehenden Betrachtung derjenigen Eröffnungen unseres Meisters anschicken, in welchen er *zum ersten Male* sein künstlerisches Ideal in sicheren Umrissen bezeichnete, und zugleich das Bewusstsein über seine Stellung als Künstler zu der ihn umgebenden Oeffentlichkeit zum Ausdruck brachte.

Als Wagner diese Aufzeichnungen machte, war es ihm um Zweierlei zu thun: um die offene Kriegserklärung gegen das bestehende Kunst- und Kulturwesen und um die klare Definition des einzig Würdigen, was an dessen Stelle zu treten hätte; und dies aus dem zwiefachen Bedürfnisse: sich selbst von den Gedanken zu entlasten, in denen ihm, mitten unter dem furchtbaren Drucke jener einengenden Verhältnisse, das wahrhaft Menschen-Befreiende

aufgegangen war, und, indem er sich mit dieser Entlastung Mitwisser seines Ideales erwarb, die Menschheit zu ihrer Selbstbefreiung aufzurufen. Immer war es die völlige Abgeschiedenheit von der umgebenden Welt, in welcher Wagner die Kraft zu kühnem Vorgange in dieser erhabenen Richtung gewann. Vor kaum zehn Jahren hatte er — in der Fremde — sich selbst gefunden; nun aber erst — und wieder im Exil — sich selbst *gewonnen*, und es auf sich genommen, hinfort von jeder entwürdigenden Berührung mit unserem gemeinen Kunstwesen sich rein zu erhalten. War jenes Sich- selbst-Finden ihm dadurch zu Theil geworden, dass er, zum ersten Male nicht als Opernstoffe suchender *Musiker*, sondern als wahrhaft gestaltender *Dichter*, in die Tiefen des Volksgemüthes sich versenkte, um dort die Befruchtung zu seinem „Tannhäuser" zu gewinnen: so stand er jetzt, wenn auch noch nicht mit bewusstem Entschlusse, an der Schwelle einer Schöpfung, deren Fäden ihn mit den inuersten Wurzeln des idealen deutschen Geistes in ahnungsvolle Verbindung setzten, und, über alle bisherigen Offenbarungen dieses Geistes hinaus, zu den unerhörtesten Möglichkeiten zu leiten verhiessen. Seit der Empfängniss jenes früheren Werkes hatte er gerade durch die Schicksale desselben Zeit zur Berathung mit sich selbst über sich gefunden und dabei sein Dasein in der vorhandenen Kunstwelt wie ein schmerzliches *Räthsel* zu empfinden gehabt. Was er nun in seinen schriftlichen Eröffnungen niederlegte, war die gefundene *Lösung* des Räthsels. Sollte er überhaupt noch künstlerisch produziren, so war es nicht mehr für die Welt, aus welcher er geflohen, und die ihn aus ihrer Mitte verstossen. Für wen aber? Das lehren diese Schriften.

Aus dem Gesagten wird zugleich klar, dass wir es in der Betrachtung derselben zunächst nicht mit einer *exegetischen*, sondern mit einer *historischen* Untersuchung zu thun haben. Wir müssen mit der Darstellung der gegebenen Verhältnisse beginnen, die auf den jungen Meister eingewirkt hatten, und ungestört durch irgend welchen Deutungsversuch mit voller Unbefangenheit dem Gedankengange des Künstlers uns hingeben, um uns jede deutende Hinzufügung für eine besondere Schlussbetrachtung aufzusparen. Als die ersten Regungen einer allgemeinen Volkserhebung durch ganz Deutschland zu erzittern schienen, hatte der unter dem lähmenden Drucke des Dresdener Dienstes Leidende ihrer zu achten begonnen. Wenig Hoffnung für eine Bundesgenossenschaft mit ihr erregte ihm die Beschaffenheit der Bewegung, soweit sie sich in dem Verlangen erschöpfte, eine Staatsform mit der andern zu vertauschen, oder in den zur Schau getragenen Theorieen doctrinärer Sozialisten mit dem gegenwärtigen Bestande der Gesellschaft unmögliche Verträge schliessen wollte. Wohl aber fesselten ihn die Symptome von Kraft und Kampfesfreudigkeit, von männlicher Entschlossenheit, auch das Leben selbst nicht höher zu schätzen als die Würde des Lebens. Wo Wagner Kraft und Entschlossenheit spürte, da fühlte er etwas sich Verwandtes, mit dem er rechnen zu können vermeinte. Aber jene Bewegungen drangen näher, und er

erkannte mit wachsender Deutlichkeit, dass der von ihm gesuchte kraftvolle Ernst weder bei den Rednern des neu begründeten deutschen „Parlamentes", noch bei den demagogischen Spekulanten nnd Aufwieglern der leicht zu entfesselnden Volksmasse zu finden war; ja, dass hier vielmehr „der eigentlich wahrhafte Deutsche sich und seinen Namen plötzlich von einer ihm ganz fremden Menschenart vertreten fand." Die politisch-formelle Richtung der ganzen Erhebnng hielt ihn ohnedies fern von jeder Betheiligung an ihr. Nur einmal bewog ihn die Wahrnehmung höchster Unklarheit der streitenden Parteien über den eigentlichen Inhalt der Revolution, selbst öffentlich für die Nothwendigkeit sich auszusprechen, dass der *rein menschliche Kern* derselben in das Auge gefasst werde. Er ersah aus dem Erfolge dieses Schrittes nur, dass es für einen „kgl. Kapellmeister" gefährlich sei, in bewegter Zeit einen selbständigen Gedanken auszusprechen, der nicht mindestens der Firma der einen oder der anderen Partei vollständig angehörte, und kehrte in seine völlige Einsamkeit zurück. Während ganz Dresden bis in die aristokratischen Kreise mit dem Feuer der Revolution spielte, verkehrte der *künstlerische* Revolutionär darüber einzig noch mit einem Freunde, der ihm, in seiner reinen und selbstlosen Ueberzeugung von ihrer Nothwendigkeit, allein noch die soziale Revolution repräsentirte. Die Folgen der aufgeregtesten Agitationen traten in dem Mai-Aufstande geräuschvoll zu Tage: den Künstler vermochte in der That fast nur die persönliche Sympathie für einzelne überzeugungsvolle Vertreter und Führer derselben mit gespannter Aufmerksamkeit an den Schauplatz des Kampfes zu fesseln. Durch einen politischen Aufruhr kam Wagner aus Dresden: zu dem Begriffe der *Revolution*, wie er ihn als Loosung anf seine Fahne geschrieben, stand jene lärmende und erfolglose Erhebung in keiner inneren Beziehung. Es ist, bei der beschränkten Auffassung dieses Begriffes seitens des in den Interessen der Tagespolitik befangenen heutigen deutschen Publikums, gar nicht genug zu betonen, dass unter der von Wagner gemeinten „Revolution" nichts weniger als eine politische Umwälzung, sondern eine völlige geistige Umwandlung der ganzen herrschenden Kulturwelt zu begreifen ist. Darum wird auch jene nach endlichen Zielen strebende Bewegung der letzten politischen Revolution, deren Spuren ja auch in kürzester Frist bis auf die letzte verwischt und verflogen waren, in der Erinnerung der Nation nur als eine vorübergehende und ergebnissarme Episode leben, die schon zehn Jahre später von einem sehr einsichtigen Politiker nach der „Katastrophe der Schmach" zu Beginn des Jahrhunderts als die „Katastrophe des Schwindels" bezeichnet werden konnte: *Wagner's Aufruf zur Revolution aber wird ewig leben und vielen Tausenden zur Befreiung gereichen.*

Unsere zweite Betrachtung wird noch ein anderes, der *Zeit* angehöriges Moment erwähnen, welches auf die damalige Anschauung des Künstlers insoweit eingewirkt hat, als es ihn in gewissen, bereits gefassten Voraussetzungen bestärkte. Für jetzt lassen wir es an dem Einen genügen. Die Dresdener Mai-Katastrophe hatte dem Künstler *Das* gewährt, was er sich kaum selbst

zu nehmen gewagt hätte: den ersehnten völligen Umschwung seiner Lebensverhältnisse, die berauschende Gewissheit, nun wirklich *frei* zu sein, wenn auch als schutz- und hilfloser Flüchtling. Dieser, ein Jahr zuvor kaum noch verhoffte Umschwung, wodurch jeder Anspruch gefallen war, den diese nun ihn selbst verstossende Welt an ihn als Künstler zu stellen vermochte, konnte allein seine Stimmung bis zu den Annahmen erwärmen, die ihm auch einen *allgemeinen Umschwung aller Lebens- und Kulturverhältnisse* als möglich, ja unausbleiblich erscheinen liessen. So richtet Wagner den Blick nun hoffnungsvoll in die *Zukunft*: wie wäre sie, die er im Geiste erblickt, je zur Gegenwart zu machen? Und wie kann die Kunst selbst vorbereitend darauf hinwirken? Diese Frage verlässt den Künstler nicht mehr. Sie wird ihm der Gegenstand einer Folge von Kundgebungen, auf denen allen, in ihrer sprühenden Begeisterung und hinreissenden Anmuth, der Abglanz jenes innigen Freiheits-Vollgefühles ruht, aus welchem sie hervorgingen, und das noch heute dem Leser aus jenen Blättern entgegenströmt. Als ganz Einzelner, aus einer entlegenen kleinen schweizerischen Stadt, in die er sich vor der Verfolgung geflüchtet, hat Wagner den Muth, zu einer ungeheueren, Alles umwälzenden Revolution aufzufordern: aus seinem einzelnen Haupte tritt eine ganze neue *Welt* hervor. Indem er mit Allem gebrochen, was um ihn her Kunst „produzirt" oder „geniesst", gewinnt er die verwegene Kraft, dieser schlechten Welt eine andere und bessere gegenüber zu setzen, *Alles* sich neu zu erschaffen, nicht allein sein übergrosses Kunstwerk, auch die zu seiner Hervorbringung unerlässliche Genossenschaft, und — was mehr ist — sein *Publikum*. Diese bessere Welt seiner Sehnsucht durch seinen stürmischen Ruf erstehen zu lassen, dazu treibt ihn sein ungestümer Drang, und sein Kunstwerk selbst, das in ihm wie ein verborgenes Feuer glühende, giebt ihm dazu die Wärme, die Fülle, die Macht, und dem Hauch seiner Rede den berauschenden Athem des Frühlings. Ob er selbst diese neue Welt mit den Augen seines Leibes schauen wird? Wie sollte ihn diese Sorge bedrücken? Der *Glaube* an sie ist in ihm vorhanden, darum lebt die Zukunft selbst in ihm und soll auch in Anderen leben. Wie ein Lichtstrom, von dem erleuchtenden Körper ausgehend, mit zunehmender Entfernung von seinem Urquell zu flammender Breite auschwillt, so mag sich sein schöpfericher Gedanke befruchtend, erwärmend, erhellend in die Gemeinsamkeit ergiessen, als der Aufruf des Künstlers an das weite Ausser-ihm, an das Volk, welches noch kein *Volk* ist, sondern eine Vielheit von gesonderten Ständen und Gesellschaftsschichten, und das erst durch die Sehnsucht nach dem allgemeinsamen Kunstwerk seine Befreiung aus dem Zustande seiner Zersplitterung finden und *zum Volke werden* soll.

Diesen *Aufruf* enthält die erste dieser Schriften. *„Die Kunst und die Revolution"* hat einen ausschliesslich ethischen, nicht ästhetich-konstruktiven Charakter. In ihr ist nichts bloss Andeutendes: sie stellt sich die besondere Frage, wie sich die eben noch den ganzen Welttheil erschütternde Bewegung der Revolution, ihrem *Wesen* nach begriffen, zur Kunst verhalte, ob sie als

ihre Feindin und Zerstörerin oder als ihre Hervorbringerin anzusehen sei; und geht sicheren Schrittes gerade auf das Ziel ihrer Beantwortung los. Indem der Künstler die von ihm erschaute freie künstlerische Menschheit der Zukunft als das Endziel aller Kulturentwickelung hinstellt, und sich dadurch weit von der Realität der ihn umgebenden politischen und sozialen Tendenzen abgeführt sieht, zeigt sich ihm als das einzige Mittel zur Erreichung jenes Zieles die grosse *Menschheits-Revolution.* Und es giebt etwas, was sein Vertrauen auf den Erfolg einer solchen Umwälzung stärkt, wie es den Glauben aller grossen deutschen Meister an die Möglichkeit einer edelen Kultur gestärkt hat. Sein zur *Vergangenheit* gewendetes Auge gewahrt das ewig erstaunliche und völlig einzige Phänomen der Geschichte: das Leben und die Kunst der *Griechen.* Was in der Vergangenheit, sei es auch für eine noch so kurze Spanne Zeit, möglich gewesen war, sollte sich das nicht auch für die Zukunft wieder gewinnen lassen, wenn erst dio Bedingungen aufgehoben wären, welche gegenwärtig die freieste menschliche Thätigkeit unter knechtischem Drucke hemmten? Zwischen diese beidon leuchtenden Pole der *Vergangenheit* und der *Zukunft* stellt Wagner das Bild unserer Kunst- und Lebenszustände, um zur Empörung dagegen aufzurufen, gegen Alles, was in ihnen die Würde der Kunst entweiht, den freien Künstler demüthigt und ihn in schmachvolle Bande schlägt. Hier der Ausgang, dort das Ziel, zwischen beiden die Erniedrigung der Knnst; aus ihr führt kein Weg als die Revolution, wie Wagner sie begreift: die völlige geistige Umwandelung der herrschendon *Kultur.*

Es giebt nur wenig mit so hinreissender Gluth und Schönheit Geschriebenes, als die Schilderung der Griechen durch den deutschen Künstler, auf welchen jenes Volk mit dem ganzen Zauber der Wahlverwandtschaft wirkt. Vielleicht dürfte ihr an berauschendem Feuer etwas wie die Beschreibung des vatikanischen Apollon von *Winckelmann* verglichen werden; aber dieser war doch immer nur in der *Betrachtung* der Vergangenheit produktiv, und das Objekt seiner Betrachtung selber nicht das Urbild des Griechenthums, sondern dessen spätes Nachbild. Der deutsche Meister aber ist produktiv in der vollen künstlerischen *That* der Gegenwart, und nur das bindet seinen Blick an die Erscheinung jenes herrlichen Volkes, dass in ihm die Kunst auf Jahrtausende das volle Vermögen ihrer Reinheit und Fülle verschwendet zu haben scheint, indem sio zum unmittelbaren *Ausdruck des Daseins* für eine ganze Volksgemeinschaft geworden ist.

„Als der griechische Geist die rohe Naturreligion der asiatischen Heimath überwunden nnd auf die Spitze seines religiösen Bewusstseins den schönen und starken freien Menschen gestellt hatte, fand er soinen entsprechenden Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme. Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, der die eiteln selbstgefälligen Söhne der prahlerischen Niobo mit seinon tödtlichen Goschossen vernichtet hatte, der durch seine Priesterin zu Delphi dem Fragendon das Urgesetz griechischen Geistes und Wesens vorkündete und so *dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwan-*

delbar griechischen Natur vorhielt, — Apollon war das griechische Volk. Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere üppige Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blüthezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heiteren Ernstes, *schön*, aber *stark*, kannte ihn der grosse Tragiker Aischylos. So lernte die spartanische Jugend ihn kennen, wenn sie den schlanken Leib durch Tanz und Ringen zu Anmuth und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Ross genommen und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinausgeführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genossen trat, bei denen er keinen anderen Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichthum lag. So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur *Wiedergeburt seines eigenen Wesens* durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten . . . Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von *Dionysos* begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der aus dem schönsten menschlichen Leben von selbst und aus innerer Naturnothwendigkeit aufgesprossten Künste das kühne, bindende *Wort*, die erhabene *dichterische Absicht* zuwies, die sie *alle*, wie in *einen* Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das D r a m a, hervorzubringen . . .

„Solch ein *Tragödientag* war ein *Gottesfest*, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerke darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete."

Das war — so ruft der Künstler — das griechische Kunstwerk, das *der zu wirklicher lebendiger Kunst gewordene Apollon,* — das war das griechische V o l k in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

„Dieses *Volk*, in jedem Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele *einer* Unternehmung nur den Angriffspunkt einer *neuen* Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung, in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Misslingen, heute von äusserster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und aussen in unaufhaltsamster freiester Entwickelung begriffen, — dieses *Volk* strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden zusammen, erfüllte zu Dreissigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den *Prometheus*, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu *sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster tiefster Ruhe das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.*"

Mit so farbenvoller Lebenswirklichkeit stellt uns Wagner das Bild jenes Volkes vor die Seele, in dessen Mitte das mächtigste, alle anderen Künste in sich vereinigende Kunstwerk, die Tragödie, seine wirkliche Aufgabe erfüllt: der Abschluss und Ausdruck eines bewegten und mannigfaltigen Lebens zu sein, als die schöne schlanke *Blume* des Griechenthums, die *ihren Duft der Ewigkeit spendet.*

„Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerk sein zu mögen, als in Ewigkeit — „ungriechischer Gott!"

Soweit führt uns der Künstler in dem ersten Abschnitte seiner Schrift.

Folgen wir ihm nun weiter, möglichst genau seinen eigenen Worten uns anschliessend, in die Betrachtung der traurigen Wandlungen und Zustände, welche die folgenden Abschnitte uns zeigen. „Wie sich der griechische Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das grosse Gesammtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf." Nie hat sich seitdem die Kunst dazu erhoben, der *freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit zu sein*. „Der Philosophie und nicht der Kunst gehören die zwei Jahrtausende an, die seit dem Untergange der griechischen Kunst bis auf unsere Tage verflossen." *Römische* Schöngeister übten sich an griechischer Rhetorik und Verskunst, die grosse Volksschaubühne der brutalen Weltbesieger aber eröffnete sich nicht den Göttern und Helden des Mythus, nicht den freien Sängern und Tänzern des heiligen Chores, sondern wilde Bestien mussten sich im römischen Cirkus zerfleischen, Gladiatoren mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen. Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit; der Zustand am Ende der römischen Weltherrschaft war der nothwendig eintretende Ekel vor den materiellen Genüssen, Selbstverachtung, Ekel vor dem Dasein, Grauen vor der Allgemeinheit. Also nicht die *Kunst* konnte der Ausdruck dieses Zustandes sein, sondern — das *Christenthum*. Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude an sich die Kunst erschaffen: *der Christ*, der die Natur und sich gleichmässig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern. Nicht seine Thaten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch dio Enthaltung von allem selbstständig kühnen Schaffen glaubte er sich ihm verbindlich machen zu müssen. Wo der Grieche sich zu seiner Erbauung auf wenige, des tiefsten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater versammelte, schloss sich der Christ auf Lebenszeit in ein Kloster ein. Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die *Kirche* offenkundig sich nur noch als weltlicher Despotismus kundgab, sollte die sogenannte *Wiedergeburt der Künste* vor sich gehen. Dass man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in himmlischer Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser himmlischen Schönheit vor die Augen stellte, dies war die vollkommene Verneinung des Christenthumes selbst; eine schmachvolle Demüthigung aber, dass die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen hervorgenommen werden musste. Auch das *weltliche Herrenthum* hatte einen Antheil an der Wiederbelebung der Künste. Nach langen Kämpfen in befestigter Gewalt nach unten, erweckte den Fürsten ein sorgenloser Reichthum die Lust zu feinerem Genusse desselben: sie nahmen

dazu die den Griechen abgelernten Künste in ihren *Sold*. Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als der Ausdruck einer freien selbstbewussten Allgemeinheit aus dem Leben selbst hervorblühte, sondern von den Mächten, welche eben diese Allgemeinheit an ihrer freien Selbstbestimmung *hinderten*, in *Dienst* genommen war?

Und doch ist ihr eine noch tiefere Demüthigung vorbehalten. Statt sich von immerhin respektabeln Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu *befreien*, *verkauft* sie sich einer viel schlimmeren Herrin: der Industrie. Mit einem trefflichen Bilde lässt der Künstler hier den dritten Abschnitt beginnen. Die Griechen hatten einen jugendlich schönen Gott, *Hermes*, den beflügelten Gedanken des Zeus und Künder der Allgegenwart des höchsten Gottes. Seine geflügelte Geschäftigkeit gewann in dem römischen *Merkurius* eine praktische Bedeutung. Merkur ward bei den Römern der Gott der Kaufleute und Krämer, und, da sie den Handel verachteten und ihn bei immer steigender Genusssucht nur für ein nothwendiges Uebel hielten, auch der Betrüger und Spitzbuben. Dieser verachtete Gott rächte sich an den übermüthigen Römern und warf sich statt ihrer zum Herrn der Welt auf: der Gott der modernen Welt, der heilig- hochadelige Gott der fünf Prozent, er ist der Gebieter und Festordner unserer heutigen — *Kunst*. Das wirkliche Wesen dieser Kunst ist — die *Industrie*, ihr moralischer Zweck — der *Gelderwerb*, ihr ästhetisches Vorgeben — die *Unterhaltung der Gelangweilten*.

„Ihren Lieblingssitz hat sie im Theater aufgeschlagen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer Blüthezeit: und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen Lebens unserer Gegenwart ist. Unsere moderne theatralische Kunst versinnlicht den Geist unseres öffentlichen Lebens, sie drückt ihn in einer allseitigen Verbreitung aus, wie nie eine andere Kunst, denn sie bereitet ihre Feste Abend für Abend fast in jeder Stadt Europa's. Somit bezeichnet sie, als ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine nach die Blüthe unserer Kultur, wie die griechische Tragödie den Höhepunkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber *diese* ist die Blüthe der Fäulniss einer hohlen, seelenlosen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse."

Die Betrachtung ist hier auf den Punkt gelangt, auf welchem sie, mit dem Bekenntniss des tiefsten Verfalles unserer Kunst, diese als das völlige Gegenbild dem an ihren Beginn gestellten griechischen Ideal entgegenhält. Immer war die öffentliche Kunst ein Spiegelbild des herrschenden Geistes der Oeffentlichkeit und so ist sie es auch heute. Aber die moderne Oeffentlichkeit ist unter dem Einfluss eines stumpfen Utilarismus nach Stand, Beruf, Geschmack und Bildung tausendfältig zerklüftet:

„Und so erkennen wir denn auch in unserer zersplitterten öffentlichen theatralischen Kunst keineswegs das *wirkliche Drama*, dieses *eine, untheilbare, grösste Kunstwerk des menschlichen Geistes:* unser Theater bietet bloss den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches *Drama* die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu

bewirkon, zeigt sich schon in seiner Theilnug in dio beiden Sonderarton des *Schauspiels* und der *Oper*, wodnrch dem Schauspiel der unendlich steigornde Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vorn herein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen ist. Während somit im Allgemeinen das *Schauspiel* nio zn idealem, poetischem Schwunge sich erheben konnte, ward vollends die *Oper* zu oiuem Chaos durcheinander flatternder siunlicher Elemente ohne Haft und Band, ans dem sich ein jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genussfähigkeit am besten behagte, hier die zierliche Hüfto einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, dort den glänzendeu Effekt eines Dekorationsmalerstücks, dort den vehemeuten Ausbruch eines Orchestervulkans. Oder liest man nicht heutzutago: diese oder jeno neue Oper sei ein Meisterwerk, deun sio enthalto vielo schöne Arien nnd Duetten, auch sei die Instrnmentation des Orchesters sehr brillaut n. s. w.? *Der* Zweck, *der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen und zu richten hat, der grosse* dramatische *Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.*"

Solche Urtheile, führt Wagner fort, seien bornirt, aber ehrlich; sie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu thun sei. Es gebe nun auch eine grosse Anzahl beliebter Künstler, welche durchaus nicht in Abrede stellen, dass sie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornirten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urtheilen sie: wenn der Prinz von einer austrengenden Mittagstafel, der Banquior von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlangt, so will er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, er will sich nicht anstrengen und von Neuom aufregen. Dieser Grund sei so schlagend wahr, dass ihm oinzig zu entgegnen ist: wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke *alles Mögliche, nur nicht das Material und das Vorgeben der* Kunst verwenden zu wollen. Hierauf werde nun aber erwidert, dass, wolle man die Kunst nicht *so* verwendeu, sie ganz *aufhören* und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen seiu, d. h. *die Künstler nicht mehr zu leben haben würden.* — Nach dieser Seite hin sei Alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich. Aber im Dienste der Industrie hat sich noch eine andere Macht herausgebildet, die noch tiefer zersetzen und zerstören kann: es ist die Heuchelei manches Kunstheroen, dessen Ruhm an der Tagesordnung ist: der sich den melancholischen Anschein wirklich künstlerischer Begeisterung giebt, nach Ideen greift, tiefe Beziehungen anwendet, auf Erschütterungen Bedacht nimmt, Himmel uud Hölle in Bewegung setzt, kurz, sich so geberdet, wie jene ehrlichen Tageskünstler behaupten, dass man *nicht* verfahren müsse, wolle man seine Waare loswerden.

„Was sagen wir dazn, wenn solche Heroen wirklich nicht *nur* unterhalten wollen, sondern sich selbst in die Gefahr stürzen, zu langweilen, nm für tiefsinnig zn gelten, wonn sie somit selbst anf grosson Erwerb verzichten, ja — doch nnr ein geborener Reicher vermag das! — sogar nm ihrer Schöpfungen willen selbst Geld ansgehen, somit also das höchste moderne Selbstopfer bringen? Zn was dieser ungeheure Aufwand? Ach, es gibt ja uoch Eines ausser Geld, nämlich Das, was man ausser anderen Genüssen auch durch Geld heut zu Tage sich vorschaffen kann: Ruhm!" —

Hier, und hier erst, soll, in den folgenden Schriften, der heilige Zorn des Künstlers über die Schändung der Kunst aufflammen: die *Heuchelei* hat in Wagner immer den nachsichtslosesten Richter gefunden. Wo eine abgestumpfte Oeffentlichkeit der prunkenden Schmach der Kunst ihren tobenden Beifall schenkt, wo Trägheit und mattherzige Unfähigkeit ihre Richter verstummen, ihre Stimmen durch Gold erkaufen lässt: da ergreift der heilige Eifer des Künstlers das Schwert und die Wage und zieht den Schuldigen vor einen furchtbaren Richterstuhl. Denn die tödtlichste Feindin der Kunst ist die offenkundige Verherrlichung ihres leeren Scheines: ihr gegenüber gilt keine Schonung. Und sie zitterte vor Wagner, als vor ihrem Richter und suchte sich und Andere zu überreden, dass er nicht existire. Wir kennen das „n'y allez pas!" womit der berühmteste dieser Tagesheroen*) einen bekannten russischen Komponisten**) vor der Anhörung des „Lohengrin" warnte. Und desselben Heroen sonderbarer Verehrer, der verstorbene Blaze de Bury, berichtet von dem unheimlichen Eindruck, den die blosse Nennung des Namens „Wagner" auf ihn ausgeübt: er selbst habe in instinktiver Zurückhaltung geschwiegen und nur durch ein unwillkürliches Zucken oder eine hervorbrechende Erwiderung habe man die Enthüllung seiner wahrhaften Gesinnung errathen können. —

Für jetzt aber wendet sich der Künstler zur Kritik jenes *„Ruhmes"* selbst, jenes Truggespinnstes unserer öffentlichen Kunst, mit welchem der Ruhmbegierige sich und sein Publikum belügt, indem er ihm sein scheckiges Kunstwerk giebt, und das Publikum ihn und sich, indem es ihm Beifall spendet. Diese gegenseitige Lüge sei der grossen Lüge des modernen Ruhmes an sich wohl schon werth, wie wir es denn überhaupt verstünden, unsere allereigensüchtigsten Leidenschaften mit den schönen Namen von „Patriotismus", „Ehre", „Gesetzlichkeitssinn" u. s. w. zu behängen.

„Woher kommt es aber, dass wir es für nöthig halten, uns gegenseitig so offenkundig zu belügen? — Weil jene Begriffe und Tugenden im Gewissen unserer herrschenden Zustände allerdings vorhanden sind, zwar nicht in ihrem *guten*, aber in ihrem *schlechten* Gewissen. *Denn so gewiss es ist, dass das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist.* Die grössten und edelsten Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eiteln, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir liessen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das grosse, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht *allein* schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken: die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athens."

In diesem Satze mündet die Vergleichung der öffentlichen Kunst des modernen Europa mit der öffentlichen Kunst der Griechen, womit sich der

*) Meyerbeer.

**) Seroff.

folgende vierte Abschnitt beschäftigt. Die Hauptzügo beider gegen einander gehalten, ergeben, dass *diese* der Ausdruck des tiefsten und edelsten Volksbewusstseins gewesen sei — *unser* tiefstes und edelstes Bewusstsein könne aber nur die *Verneinung* unserer öffentlichen Kunst sein. Dem Griechen war die Aufführung seiner Tragödie eine *religiöse Feier:* „unser schlechtes Gewissen stellt unser Theater so tief in der öffentlichen Achtung, dass es die Angelegenheit der Polizei sein darf, demselben *das Befassen mit religiösen Gegenständen zu verbieten.*" Die Erziehung des Griechen machte ihn von frühester Jugend an sich selbst zum Gegenstande künstlerischer Behandlung an Leib und Geist: nnsere meist nur auf industriellen Erwerb zugeschnittene Erziehung bringt uns ein albernes und doch hochmüthiges Behagen an unserer künstlerischen Ungeschicklichkeit bei. So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer: wir lassen einen Theil unseres gesellschaftlichen Proletariats zu unserer Unterhaltung abrichten; unsaubere Eitelkeit, Gefallsucht und, unter gewissen Bedingungen, Aussicht auf schnellen, reichlichen Gelderwerb füllen die Reihen nnserer Theaterpersonale. Wo der griechische Künstler durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmung belohnt ward, wird der moderne Künstler — *bezahlt.* So ist der wesentliche Unterschied fest und scharf zu bezeichnen: „die griechische öffentliche Kunst war eben *Kunst,* die unsrige — künstlerisches *Handwerk.*"

Das eigentliche Handwerk, so lesen wir weiter in diesem Abschnitte, kannte der Grieche gar nicht. Sein Geist lebte in der Oeffentlichkeit, in der Volksgenossenschaft; zu dieser schritt er aus einer einfachen, prunklosen Häuslichkeit: „schändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalastes der raffinirten Ueppigkeit und Wollust zu fröhnen, wie sie heute den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börse ausmacht; denn hierin unterschied sich der Grieche von dem egoistischen orientalischen Barbaren." Das Gröbste der häuslichen Handirung wies er aber von sich an den „Sklaven." Hiermit berührt Wagner einen der wichtigsten Punkte seiner Betrachtung. „Dieser Sklave ist nun die verhängnissvolle Angel alles Weltgeschickes geworden." Er hat den Grund der Nichtigkeit und Flüchtigkeit des griechischen Sondermenschenthums aufgedeckt, und für alle Zeiten nachgewiesen, dass *Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn sie allen Menschen zu eigen sind.* Leider ist es bis jetzt bei diesem Nachweise geblieben, der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden. In tiefer Zerknirschung sollten zweihnndert Millionen im römischen Reiche wüst durch einander geworfener Menschen gar bald empfinden, dass — sobald nicht *alle* Menschen *gleich frei* und *glücklich* sein können — *alle* Menschen *gleich Sklaven* und *elend* sein müssten. Wie in der römischen und mittelalterlichen Welt das Streben nach Befreinng sich als Verlangen nach absoluter Herrschaft kundgab, so tritt es heute als Gier noch *Geld* auf. „Wnndern wir uns daher nicht, dass auch die Kunst nach Gelde geht, denn

nach seiner Freiheit, seinem Gotte strebt Alles: unser Gott aber ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb."

„Die Kunst bleibt an sich immer, was sie ist; wir müssen nur sagen, dass sie in der modernen Oeffentlichkeit nicht vorhanden ist: sie lebt aber und hat im Bewusstsein des Individuums immer als *eine untheilbare schöne Kunst* gelebt. Somit ist der Unterschied nur der: bei den Griechen war sie im öffentlichen Bewusstsein vorhanden, wogegen sie heute nur im Bewusstsein des Einzelnen im Gegensatze zu dem öffentlichen Unbewusstsein davon da ist. Zur Zeit ihrer Blüthe war die Kunst bei den Griechen daher konservativ, weil sie dem öffentlichen Bewusstsein als ein gültiger und entsprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existirt.

„Nur die grosse *Menschheitsrevolution*, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dies Kunstwerk uns gewinnen, denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde *das* von Neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner — aber beschränkter Bildung entriss und verschlang."

Aber nur eben die Revolution, *nicht etwa die* Restauration, *kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben.* So leitet sich der sechste Abschnitt ein. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, sagt Wagner hier, sei unendlich viel grösser als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfasste das griechische Kunstwerk den Geist *einer* schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft über alle Schranken der Nationalitäten hinaus den Geist der *freien Menschheit* umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke für ihn sein. Etwas ganz Anderes haben wir daher wieder zu schaffen, als etwa nur das Griechenthum wieder herzustellen. Gar wohl sei die thörige Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden, — was sei von Künstlern auf Herstellung nicht versucht worden? Aber etwas Anderes als wesenloses Gaukelspiel habe nie daraus hervorgehen könnnen. — Nein, wir wollen *nicht* wieder *Griechen* werden, denn was die Griechen nicht wussten, und weswegen sie eben zu Grunde gehen mussten, das wissen *wir*. Gerade ihr Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend aus tiefstem allgemeinem Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns dass wir *alle* Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können. Aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir Alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses. Zu diesem Ziele bedürfen wir der allgewaltigsten Kraft der Revolution, und die *Erreichung* dieses Zieles kann einzig die Revolution dafür rechtfertigen, dass sie ihre *erste* Thätigkeit in der Auflösung des athenischen Staates, in der Zersplitterung der griechischen Tragödie ausübte.

Woher aber sollen wir nun diese Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftung? Woher die menschliche Stärke gegen den Uebermuth einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? —

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiss, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an die — *Natur.*

„Hat die Kultur, von dem Glauben des Christenthums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verleugnet, so hat sie sich eben einen Feind geschaffen, der sie nothwendig einst so weit vernichten muss, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende *Natur.* Sie wird den beiden Schwestern Kultur und Zivilisation das Gesetz machen: „*soweit* ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen, so weit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren!"

Das menschenfeindliche Fortschreiten der Kultur aber werde der zusammengepressten unsterblichen Natur endlich selbst die nöthige Schnellkraft geben, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung habe dann die Natur nur ihre ungeheure Kraft *erkennen* gelehrt. Auf dem gegenwärtigen Standpunkte der sozialen Bewegung äussere sich diese revolutionäre Kraft zwar nur erst als der Trotz des Handwerkers auf das moralische Bewusstsein von seiner Arbeitsamkeit gegenüber der lasterhaften Trägheit oder unsittlichen Geschäftigkeit der Reichen. Hätten wir nicht zu fürchten, dass die von ihm verlangte Anerkennung des Prinzipes der Arbeit, die Ausübung des Zwanges an den Reichen, gleich ihm im Schweisse seines Angesichts sein Brot sich zu verdienen, gerade das menschenentwürdigende *Handwerkerthum* endlich zur absoluten *Weltmacht* erheben und die *Kunst* für alle Zeiten *unmöglich* machen müsste? Dieser Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunst, sogar manches aufrichtigen Menschenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unserer Zivilisation zu thun ist, entgegnet der Künstler, dass sie das eigentliche Wesen der grossen sozialen Bewegung verkenne. Er wagt diese Bewegung vielmehr selbst als den *tiefen, edlen Naturdrang aus dem Handwerkerthume heraus zum künstlerischen Menschenthum, zur freien Menschenwürde* zu deuten. Gerade an der *Kunst* sei es, diesen sozialen Drang seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, sein wahres Ziel ihm zu zeigen. Dieses Ziel ist *der schöne und starke Mensch*: die *Revolution* gebe ihm die *Stärke*, die *Kunst* die *Schönheit!*

Weiss der Mensch sich endlich selbst einzig und allein als Zweck seines Daseins, und begreift er, dass er diesen Zweck am vollkommensten nur in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht, so wird sein gesellschaftliches Glaubensbekenntniss nur in einer positiven Bethätigung jener Lehre Jesus' bestehen können: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden; denn dieses hat euch euer himmlischer Vater von selbst gegeben!" Dieser himmlische Vater wäre aber dann kein anderer, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle Aller zu eigen macht. Hat die *brüderliche Menschheit* ein für allemal die Sorge von sich abgeworfen, so — hofft der Künstler — wird all ihr befreiter Thätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Maasse sieht er uns so das griechische

Lebenselement wiedergewonnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniss geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewusstes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben, denn was die Menschheit in ihrer grossen Gesammtheit wirklich *weiss*, das kann ihr nicht mehr entschwinden.

„Die Erziehung, von der Uebung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird aus ungestörter Liebe zu dem Kinde und aus Freude an dem Gedeihen seiner Schönheit eine rein künstlerische werden und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein. Die Verschiedenartigkeit der natürlichen Neigungen wird die mannigfachsten Künste, und in ihnen die mannigfachsten Richtungen zu einem ungeahnten Reichthume ausbilden; und wie das Wissen aller Menschen endlich in dem einen thätigen Wissen des *freien einigen Menschenthumes* seinen religiösen Ausdruck finden wird, so werden alle diese reich entwickelten Künste ihren verständnissreichsten Vereinigungspunkt im *Drama*, in der herrlichen Menschentragödie finden. Die Tragödien werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, losgelöst von jeder Konvention und Etikette, der *freie, starke und schöne Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, würdig und erhaben das grosse Liebesopfer seines Todes vollziehen.*

„Diese Kunst wird wieder *konservativ* sein, aber in Wahrheit, und ihrer wirklichen Dauer- und Blüthekraft wegen wird sie sich von selbst erhalten, nicht eines *ausser* ihr liegenden Zweckes wegen bloss nach Erhaltung schreien; denn seht: diese *Kunst geht nicht nach* Gelde!"

Hiermit beim siebenten und letzten Abschnitte angelangt, vernimmt der Künstler schon die ihn unterbrechenden Stimmen Derer, deren ungeduldiger Zweifel durch die Wärme seiner Darlegung nur gesteigert wird. *„Utopien!"* hört er sie rufen, die grossen Weisen und Ueberzuckerer unserer modernen Staats- und Kunstbarbarei, die sogenannten *praktischen* Menschen; — „Schönes *Ideal*, das von dem zur Unvollkommenheit verdammten Menschen leider aber nicht erreicht werden soll!" so seufzt der gutmüthige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für seine Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd- und Menschenschöpfung wieder gut machen soll. Es ist schwer, diesem Letzteren zu entgegnen, weil er sich auf seine eigene Kraftlosigkeit beruft, und damit zugibt, dass sein Ehrgefühl nicht ausreiche, um seine Schwäche zu überwinden. Ihm kann nur erwidert werden, dass auch die erträgliche Vollkommenheit, geschweige denn das von ihm gepriesene Ideal, nicht ohne die unverzagteste Hingabe und das redlichste Wollen erstrebt werden könne, ja dass das Ideal überhaupt sich als unfruchtbar erweise, so lange es nicht etwas *mehr*, als die Sache des Erkennens, nämlich die des kraftvollen *Wollens* sei. Solchen Zweifeln weiss daher der Künstler nicht anders als mit der lebendigen *Forderung* zu entgegnen, mindestens das einzige Institut des Theaters, als die umfassendste und einflussreichste Kunstanstalt, von der Nothwendigkeit der industriellen Spekulation ganz zu befreien, damit es seiner natürlichen edlen Bestimmung zugewendet werden und der Mensch seine edelste Thätigkeit, die künstlerische, frei und nicht als Leistung gegen Bezahlung ausüben könne:

„Liegt euch Freunden der Kunst wirklich daran, die Kunst vor den drohenden Stürmen erhalten zu wissen, so begreift, dass sie nicht nur erhalten werden, sondern erst zu ihrem eigenthümlichen wahren, vollen Leben gelangen soll!

„Ist es euch *redlichen* Staatsmännern wahrhaft darum zu thun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft, dem ihr vielleicht desshalb nur widerstreht, weil ihr bei erschüttertem Glauben an die *Reinheit der menschlichen Natur* nicht zu begreifen vermögt, wie dieser Umsturz einen fehlerhaften Zustand nicht in einen noch viel fehlerhafteren verwandeln solle, — ist es euch, sage ich, darum zu thun, dieser Verwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuimpfen, so helft uns nach allen Kräften, die Kunst sich und ihrem edeln Berufe wiederzugeben!

„Ihr leidenden Mitbrüder jedes Theiles der menschlichen Gesellschaft, die ihr in heissem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven des Geldes zu freien Menschen werden möchtet, begreift unsere Aufgabe und helft uns die Kunst zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunst, den Knecht der Industrie zum schönen selbstbewussten Menschen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnissvollem Lächeln zuruft: *auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!*"

Anders steht es mit denen, welche die Wünsche und Hoffnungen des Künstlers trocken für ein *„Utopien"* erklären.

Die der Anschauung der Genies entgegengesetzte Betrachtungsweise der Dinge hat sich von je mit Vorliebe als die „nüchterne" bezeichnet. In der That ist der Zustand dürrster und plattester Nüchternheit, in welcher sich zur wahren Noth des Genius seine jedesmalige Umgebung befindet, derjenige, worin ganz gewiss Niemand das erlösende „Kunstwerk der Zukunft" aus eigenem Antriebe gewahr werden, noch weniger aber die Kraft und den Glauben an eine dasselbe herbeiführende Revolution der Menschheit gewinnen wird. Wenn wir dagegen den starken Glauben des Künstlers an eine thatsächliche Verwirklichung des Ideals in der Zukunft in einem erhabenen Sinne als *naiv* bezeichnen müssen, nämlich als die göttliche Naivetät des Genies, so hat sich die umgebende Nüchternheit es von jeher mit Vorliebe zur leichten Aufgabe gemacht: den kühnen Versuch, das Unendliche in den Bereich des Endlichen, das über alle *Zeit* Erhabene in die Zeit zu ziehen, das sich Widersprechende mit künstlerischer Allgewalt zusammen zu zwingen — dadurch zu schädigen, dass sie die kühn vereinigten Widersprüche als solche aufdeckte. Die „Nüchternen" fanden nämlich sehr bald, dass es sich um zwei nicht zu vereinigende Dinge handle. Um so leichter ward ihnen dies, als einerseits, was dem Künstler sich zwingend aufdrängte, für sie gar nicht vorhanden war, wogegen sie sich nach allen Seiten hin von den Erscheinungen der Endlichkeit als den greifbarsten Realitäten umgeben sahen. Schon bei einer früheren Gelegenheit verwiesen wir auf die charakteristische Kundgebung einer sächsischen politischen Zeitung unmittelbar nach dem Erscheinen von „Kunst und Revolution", worin es u. A. heisst:

„Die Rehabilitation des Hellenenthums, ohne Sklaverei natürlich, wird sich leicht und ohne grosse Kosten und Umstände arrangiren lassen, nachdem durch die Revolution die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit Aller, das Christen-

thum, beseitigt ist, werden wir eines schönen Tages sammt und sonders Vollstrecker von Zeus Willen auf der sächsischen Erde und spielen den ganzen Tag ohne Gage Trauerspiele. Des lieben Friedens wegen könnten vielleicht Montags, Mittwochs und Freitags die Radikalen spielen und die Reaktionären zusehen; Dienstag, Donnerstag und Sonnabend spielen die Reaktionäre und die Radikalen sehen zu; vorausgesetzt, dass Herr Wagner nichts dagegen einzuwenden hat . . . Nichts einfacher als das. Herr Wagner thut uns bitteres Unrecht, wenn er uns zutraut, wir würden: Jdeale! und: Utopien! schreien. Wir geben ihm ganz Recht." *)

Es ist leicht ersichtlich, dass hier die böswillige Ironie allein in der persiflirenden Zusammenrückung des Ideals mit den gegebenen Erscheinungen der vorhandenen Zustände sich äussert, in der stillschweigend von dem Leser zu theilenden Voraussetzung, diese Erscheinungen würden, etwa nur unter anderen Formen und Namen, immer wiederkehren. Uns sind keine Beispiele solcher „nüchterner" Erwiderungen auf die warmen und phantasievollen Ausführungen des Künstlers bekannt geworden, in welchem nicht genau dieselbe Art der *Abwehr* des Ideals eingehalten wäre, durch den einfachen Hinweis, die Bedingungen für seine Erfüllung seien eben nicht gegeben, weshalb auch das Bestreben, es je zu erreichen, thöricht und verwerflich sei.

Hiergegen schien sich all diesen Erwiderungen der eigentliche *Kern* der Frage zu entziehen. Dieser ist ernst genug und betrifft die wesentliche und immer wiederholte Voraussetzung des Künstlers, dass in der That die menschliche Natur mit all ihren Trieben, Fähigkeiten und Neigungen eine solche in dem ewig frisch und kräftig grünenden Boden derselben fest wurzelnde Kunst der Zukunft verlange und durch sie in ihrem Wesen bejaht werde. Einzig in dieser Annahme begründete sich auch seine ehrliche und aus tiefer Ueberzeugung hervorgehende, damalige Abwendung vom Christenthume, insofern dieses mit dem *Leben* selbst auch die *Kunst*, als den Ausdruck der *Freude* am Leben, zu verneinen schien.

Nie ist uns wenigstens eine Einwendung gegen diese Voraussetzung begegnet. Und dies ist natürlich, weil man es von jener Seite her gewohnt war, die Kunst — bis auf wenige einzelne, räthselhaft unverstandene Eindrücke — das Leben *bejahen* zu sehen. Dies thut in der That alle „gegenwärtige" theatralische Kunst. Sie bejaht nicht allein das moderne Leben, sondern sie ist in Wahrheit ein integrirender Theil desselben, nämlich die höchste und raffinirteste Ansammlung aller Sinnlichkeit und aller Leidenschaften, kaum unter anderem Vorgeben, als mit all ihren gefälligen oder aufregenden Emotionen zum stets erneuten *Genusse* des Lebens einzuladen und für den übrigen schaalen Trank desselben das anreizende Gewürz zu sein. Weshalb sich auch von der berühmten „Histriomastix" an der religiöse Eifer immer wieder bis zum Fanatismus dagegen erhitzt hat, während der wirklich Gebildete aller Zeiten sich immer wieder fragte, was er denn eigentlich mit diesem seltsamen *Theater* zu thun habe, und ob die auf demselben sich darbietende Kunst denn im Ernste zu den Künsten zu rechnen

*) Sollte nicht *Gutzkow* der (anonyme) Schreiber dieser Worte gewesen sein?

sei? Unmöglich aber konnte die Zunftkritik und das moderne „Litteratenthum" von Fach, welches sich nun doch einzig auf den unerschöpflichen Reichthum in dem Ideale des Künstlers mit ihrer platten Abwehr vernehmen liess, von solchen Zweifeln bedrückt werden. Der Gedanke an eine Bejahung des Lebens durch die Kunst musste ihr um so vertrauter sein, als sie weit davon entfernt war, ihn mit dem Künstler aus dem freudigen Glauben an die *„Reinheit der menschlichen Natur"* abzuleiten.

Um so dringender wird es sein, dass wir selbst diesen Einwand erheben. Man könnte sogar, ohne Scheu, dadurch für den Augenblick sophistisch oder trivial zu erscheinen, die Frage aufwerfen, warum denn das „Kunstwerk der Zukunft" überhaupt noch zur Gattung der *Tragödie* gehören solle, sobald der Zwiespalt aufgehoben wäre, als dessen Ursache *nicht* die menschliche *Natur*, sondern eine dieselbe unterdrückende und niederhaltende *Kultur* betrachtet wird: eben letztere soll ja aber in der zukünftigen Menschheit durch die wiedergewonnene Natur für immer beseitigt werden. Hiervon aber hinge Alles ab: ist in dem, was wir uns mit dem Wunsche des Erreichens vorstellen, in Wahrheit die menschliche *Natur* als bewegende und sich selbst wollende Kraft vorhanden, so ist das Ideal allerdings nichts Anderes, als der wirkliche Zweck, der unfehlbare Gegenstand unseres Wollens, und muss mit *dieser* Bundesgenossin bei rechtem Wollen erreichbar sein. Ist aber die *Natur* ihrem innersten Wesen nach der wahren Kunst *entgegengesetzt*, und wird die Kunst, als Ausdruck und Abbild des Daseins, nur in dem Sinne als das nothwendige Komplement von ihr verlangt, dass sie *die Nichtigkeit und den inneren Zwiespalt derselben offenbar mache*, so wird sie die ewig regen und treibenden Kräfte der Sinnlichkeit stets von Neuem zu überwinden haben und mit ihnen in einem andauernden Kampfe begriffen sein. Daher sagt der Dichter, dass das Ideal aus dem Leben *heraus* führe und vergleicht es in einem tiefsinnigen Epigramm mit dem natürlichen Ausgang aus dem Dasein, als aus welchem *zwei* Wege führen, der eine zum Ideal, der andere zum *Tode*. Er räth darum bei Zeiten auf den einen zu entspringen, ehe der andere mit Zwang dem Leben entführe.

Alle diese Fragen wird unsere Schlussbetrachtung näher zu untersuchen und abschliessend zu beantworten haben. Wir bleiben zunächst dem historischen Gange unserer Darlegung getreu und wenden uns zu der Schrift über das *„Kunstwerk der Zukunft."*

Die Gral- und die Parzival-Sage

in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen.

Von Ludwig Schemann.

III. Die Bedeutung des „Parsifal" für unsere Zeit und unser Leben.

Wir hätten hiermit unsere eigentliche Aufgabe, einer Darstellung der Gralsage in ihren dichterischen Verarbeitungen, beendet und könnten somit abschliessen. Wir haben aber vom ersten Augenblicke an, da wir das neue Werk unseres Meisters kennen lernten, uns gewöhnt, den „Parsifal" nicht allein unter den vorstehend ausgeführten Gesichtspunkten zu betrachten (unter denen er von nun an den kommenden Geschlechtern aller Zeiten erscheinen wird); wir haben uns mehr und mehr Rechenschaft zu geben gesucht über die von Jedem gewiss empfundene Bedeutung dieses Werkes für unsere Zeit und im Besonderen für das innere Leben jener idealen Genossenschaft, der sein Schöpfer es zunächst übergibt. Diese Bedeutung zeigt sich ja schon äusserlich darin, dass wir zu seiner Aufführung aufs Neue zusammengetreten sind; und in einem höheren Sinne noch eint uns der Gral, als der Ring des Nibelungen; denn hier sollen wir in Wahrheit allein sein. Wem der neue Sendbote, der an uns alle ausgegangen ist, mächtig zum Herzen gesprochen hat, der möge sich uns gesellen — er soll uns hochwillkommen sein; aber er bedenke auch, dass der Gral heute, wie vor Zeiten, ein strenger Richter und Prüfstein der Herzen ist! Alle, die den „Parsifal" erleben sollen, müssen nach dieser Offenbarung zaglos und frei einander ins Auge blicken können und freudiger denn je zur Erfüllung ihrer Mission sich bereiten!

So gewiss und erklärlich es ist, dass, bei der Vereinigung so zahlreicher, und für den oberflächlichen Blick vielleicht entlegener Elemente in der durch Wagner angeregten Bewegung, selbst unter uns eine Mannigfaltigkeit von Auffassungen bezüglich derselben herrscht, so gewiss andererseits, dass Alle, die sie tief und ernst zu erfassen sich bemühen, sie als eine überästhetische erkennen. Uns liegt es hier ob, die Darlegung unserer Ziele und unserer, immerhin ausschweifenden Hoffnungen, einmal an den Parsifal anzuknüpfen, wobei wir nicht befürchten, für „Schwärmer" zu gelten, da denen, an die wir uns wenden, es so wenig wie uns selbst schwärmen heisst, die Kunst als einen bestimmenden Faktor des sittlichen Lebens, und, nach Lage der Dinge in unserer Zeit, die von uns angestrebte Kunst als den ersten und hauptsächlichsten aufzufassen. Ganz von selbst wird sich uns eine Betrachtung unserer Zeit, wie eine Konstruktion des eigenen Lebens und Trachtens, nach dem Parsifal ergeben — wüssten wir doch kaum ein zweites Werk, in dem die symbolischen Züge, durch deren Anähnlichung an und Anwendung

auf das eigene Leben ein Kunstwerk uns immer erst in Fleisch und Blut übergeht, eine so unmittelbare und eminent weittragende ethische Bedeutung hätten! Weil wir uns bewusst sind, wie schwächlich alle Versuche von der Art des unsrigen, den Parsifal in seiner ganzen metaphysischen Bedeutsamkeit zu ergründen, immer werden ausfallen müssen, weil wir uns beschämt gestehen, dass alle Begeisterung, gegen die Sprache des lebendigen Kunstwerks gehalten, eine stammelnde bleibt, gerade darum wollen wir diese ethischen Züge hier recht eindringlich hervorheben, ehe, namentlich mit dem Hinzutreten der Musik, auch der Parsifal der Wirkung eines allzu ästhetischen Entzückens verfallen möchte.

Wir nannten soeben unsere Hoffnungen ausschweifend — dass sie nicht gar zu weit mehr schweifen, dafür sorgt freilich die Zeit, in der wir leben! Sie hat ja ganz andere Ziele, und selbst Viele, die mit grösstmöglichem Wohlwollen unsere Bewegung betrachten, sind doch weit entfernt, ihr irgend welchen Einfluss auf die Erreichung jener, die angebliche, nationale Kultur gewährleistenden, Ziele zuzugestehen. Es ist so betrübend, immer und immer wieder über das gesunkene Zeitalter wehklagen zu müssen, und doch können wir nicht anders, und wir haben dabei wenigstens den Trost, dass unsere Klagen keine zweck- und fruchtlosen Deklamationen sind, dass wir zugleich auf eine Macht hinweisen können, von der Viele nur zu wissen brauchten, um mit uns sich ihr zuzuwenden.

Man hat sich von je gerne darin gefallen, von einem deutschen „Idealismus“ zu reden. Wir wollen es hier dahingestellt sein lassen, ob „der Deutsche“ jemals einen reinen Idealismus besessen hat — nur so viel scheint uns gewiss, dass die idealen Güter der Menschheit nie ärger mit Füssen getreten worden sind, als in der heutigen Zeit. Die grosse Lehrmeisterin Philosophie, die den Alten ein allerwesentlichstes Stück des Lebens war, scheint heute nur mehr dazu da zu sein, um in den akademischen Hörsälen der Jugend durch ihre unnahbare Unverständlichkeit bange zu machen, oder um als „Lektüre“ vom Gebildeten betrieben zu werden, wobei sie denn für gewöhnlich, da sie als solche nicht eben amüsant noch leicht zu sein pflegt, schnell bei Seite gelegt wird, falls sie nicht etwa gar „popularisirt“ erscheint, wo sie uns alsdann der Mühe überhobt, weiter von ihr zu reden. Wie es mit der Kunst bestellt sei, darüber verlieren wir vollends kein Wort: die tiefe Unzufriedenheit mit dem auf diesem Gebiete Bestehenden ist es ja, die uns zunächst zu einer Gemeinde vereint hat. Und fragt dieses Geschlecht nach seinem Glauben! Es „glaubt“ an die Wunder seiner Industrie, an seine Vetterschaft mit dem Affen, an die Allmacht seines Staates, die Allgegenwart seiner „Bildung“ und die Allwissenheit seiner Gelehrten — aber kennt, besitzt es noch Religion? Wir reden hier nicht von jener Schaar der Frommen, die in irgend welcher der bestehenden Kirchen ihr Glück und ihren Frieden findet — zu ihnen dürften von unseren „Gebildeten“ nicht allzuviele ge-

hören. Diese Gebildeten tragen zum Theil noch den Namen der Christen; aber ist ihnen wohl von christlichem Geiste etwas anderes übrig geblieben, als etwa jene verschwommene Phantasmagorie von „Humanität" oder „Toleranz", die mit der ethischen Toleranz des Christenthums Nichts mehr gemein hat, vielmehr lediglich dazu dient, die intellektuelle Unfähigkeit, die Feigheit und mattherzige Indolenz zu maskiren, vermöge deren man die allerunchristlichste, weil jüdische „Civilisation" gelassen über sich ergehen lässt oder auch wohl frisch und fröhlich selbst mit inaugurirt? Denken sich jene etwas dabei, dass einst ein Erlöser für sie gestorben? Haben sie einmal von einer Nachfolge Christi gehört? Und vermögen sie, wenn sie einmal das ganze Gefühl der Jämmerlichkeit dieser Zeit überkommt (und auch dem Denkfaulsten und Sorglosesten ist es ja in diesen letzten Zeitläuften oft eindringlich genug gesagt worden, wie es mit der Erdenherrlichkeit bestellt sei) — vermögen sie anders als in lustiger Selbsttäuschung darüber hinwegzutaumeln, vermögen sie zu kämpfen wider das Uebermaass von Schlechtigkeit um sie her und in ihnen? Ja, mögen sie nur vertrauensvoll aufblicken zu Denen, die ihnen eine gütige Vorsehung gesandt hat, um für sie jenen Kampf auszufechten?

Nein! von dem Grossen kehrt diese Zeit sich ab, der Eine in glauer Behaglichkeit, weil er seiner bei all' der Behaglichkeit des modernen Wesens und Lebens nicht zu bedürfen glaubt, der Andere, verstimmt und es missachtend, weil es ihm in der Verfolgung jener anderen, wichtigeren (weil materiellen) Ziele beschwerlich werden könnte, Zahllose von jenen vielnamigen Dämonen menschlicher Niedertracht getrieben, die es uns hier ekelt, zu klassifiziren, und Andere (die Wenigsten) ehrlich und offen es bekämpfend, weil sie es nicht verstehen. Noch eine Behandlung aber wird dem Grossen heutzutage in immer steigendem Maasse zu Theil: da es, in unserem Zeitalter der Humanität, nicht mehr angeht, unbequeme grosse Männer, wie die freien Athener ihren Sokrates, einfach zu Tode zu bringen, so lacht man über sie, und damit sich selber über etwaige Gewissensbisse hinweg, die eine ernste Befassung mit jenen Männern im Hinblick auf das eigene Leben und Treiben hervorrufen möchte. So ist es Schopenhauer, so Wagner ergangen, die ja Beide ein beträchtlicher Theil unserer „Gebildeten" noch heute, wenn überhaupt, nur unter dem Gesichtspunkte des Lächerlichen kennt. Dieses Lachen ist nicht Heiterkeit, nicht Humor, nicht Satyre — es ist, unter der Maske des Vergnügens, die cynische Verzweiflung eines Zeitalters, das sich in seinen edelsten Aufgaben selbst verloren gibt. Wer sieht es, wenn den Besseren hinter jener Maske der Vergnüglichkeit bittere Thränen fliessen? Wer hört das Wehegeschrei, in das auch dieses Lachen zu Zeiten übergehen mag? Genug, wenn wir glauben müssten, dass es noch weiter um sich greifen sollte, wie es denn fast so aussieht, als könnte es in Bälde den herrschenden Typus unserer Zeit abgeben; dann fehlte uns nur noch der Satiriker, der jenen Zug aufgriffe und, als hervorstechendste Aeusserung einer untergehenden

Epoche, für die Nachwelt künstlerisch fixirte; und wenn Der erst da wäre, bliebe diesem Geschlecht Nichts mehr übrig, als, lachend oder weinend, unter krampfhaften Zuckungen zu verenden.

Aber nein — weg von diesem Bilde! Der Genius unseres Volkes will noch, dass wir leben! Er schickt uns nicht den Satiriker, der jene Grimassen von Hohlheit und Gemeinheit uns vorhalte, hoffnungslos und eine Besserung gar nicht anstrebend — er schickt uns den Schöpfer des Parsifal.

Wir hören sie schon, alle die Skeptiker und Spötter, die uns hier in die Rede fallen und beweisen, wie so gar abgeschmackt es sei, von dem einzigen Wagner Abhülfe gegen alle die geschilderten Nöthe zu erhoffen. Nun, das wissen wir selbst auch ohne ihre Belehrung, dass Wagner nicht Philosoph, nicht Religionsstifter, noch auch Volksbeglücker in dem Sinne ist, in dem unsere Gegenwart es einzig versteht, und leidor verstehen muss, dass er unseren hungernden Massen Brot oder gar in das Treiben unserer politischen Parteien, Fraktionen und Fraktiönchen Halt und Ordnung brächte! Aber Wagner wusste, dass jede der grossen idealen Mächte, von einem Gewaltigen vertreten, ein Volk sittlich zu veredeln vermag und ihre Segnungen mittelbar auch ihren Schwestermächten zukommen lässt. Unsere Zeit wird, mit so vielem Anderen, den Spott und die Schande dafür zu tragen haben, dass sie Dezennien lang in der „Wagnerbewegung“ nichts Anderes erblickt hat, als ein Gezänk um ästhetische Theorien, da sie doch in Wahrheit ein neues Leben auf allen geistigen Gebieten schon jetzt Vielen bedeutet und mit der Zeit immer Mehreren bedeuten wird! Da schwinden die abgeblassten Gegensätze von konservativ und liberal, orthodox und freisinnig, klassisch und modern, pessimistisch und optimistisch, und es gilt nur noch, ob deutsch oder undeutsch, ernst und weihevoll in Leben und Denken, oder flach und frivol, idealistisch oder materialistisch.

Wagner in allererster Linie gebührt das Verdienst, der Schopenhauer'schen Philosophie zur vertieften Wirkung, und damit der Philosophie selbst wieder zum Leben verholfen zu haben. In Schopenhauer, und einzig in ihm unter seinen Zeitgenossen, erkannte er einen Geist, der ihm verwandt war und von dem er lernen konnte, und so ist er für ihn eingetreten mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit, mit jener herzerhebenden Gluth der Dankbarkeit, die er allen Denen geweiht hat, die ihm wahrhaft Etwas gewesen sind. Nicht davon reden wir hier, dass er die Aesthetik des grossen Denkers auf Schritt und Tritt durch seine Kunstschöpfungen belegt und bekräftigt*) und auch theoretisch weitergeführt hat; wie Wagner nicht gekommen ist, um unseren „Kunstsinnigen“ ein neues

*) Wen berührte es nicht wehmüthig, zu sehen, wie Schopenhauer, der über das Wesen der Musik die tiefsten Aufschlüsse gegeben hat, bei dem Mangel des Verkehrs mit einem echten Meister seiner Kunst, zum Belege nach Bellini und Rossini greift.

ästhetisches Glaubensbekenntniss aufzuerlegen, sondern um den ganzen modernen Menschen im Grunde seiner Natur umzugestalten, so hat er auch die Schopenhauer'sche Lehre (er, der Künstler!) nicht in ihrer prachtvollen Blüthe, der Aesthetik, gebrochen, er hat sie in der Metaphysik bis zur belebenden Frucht der Heilsordnung sich reifen lasseu, deren Kern auch den seines eigenen dichterischen Schsffens bildet.

Schopenhauer hat die zahllosen Wehrufe der grossen und kleinen Geister vor ihm über die Nichtigkeit dieser Welt in einen einzigen zusammengefasst. Es stand der Zeit, in der er lebte, und steht noch heute allen Denen, die ihn nicht kennen, wohl an, in diesem Wehruf nur die verdriessliche Aeusserung eines Mannes zu erkennen, der persönlich trübe Erfahrungen gemacht hatte, demzufolge auch nur geeignet, auf einen selbst im Zustande „moralischen Katzenjammers", wie sie es zu nennen beliebt haben, Befindlichen Eindruck zu machen — die Zeit war und ist eben noch nicht reif, auch nur den Spiegel ihrer eigenen Nichtswürdigkeit in Schopenhauer zu erblicken, geschweige seine Mahnungen und Lehren voll und ganz zu verstehen! Denn was wusste seine Zeit und was weiss die heutige von ihm ausser seinem „Pessimismus"? Und doch, was wäre der Pessimismus ohne den metaphysischen Untergrund der Schopenhauer'schen Erlösungslehre? Er müsste das Menschengeschlecht in Wahrheit so entnerven und einem stagnirenden Quietismus zuführen, wie man es aberwitziger Weise der Schopenhauer'schen Philosophie vorgeworfen hat. Wohl mag gar manches Blüthengebilde, das sich die Phantasie aus trügerischen Erscheinungen des Lebens gewoben, zerstäuben in der schonungslosen Beleuchtung, die der Weise darauf fallen lässt; wohl mag der Eine oder Andere, geblendet von dem Lichte seiner Erkenntniss, das schmerzende Auge schliessen: nach kurzer Nacht des Zweifels aber öffnet er es wieder und er sieht, dass sein Blick nur geläutert worden, um ihn desto reiner zum Ewigen zu erheben. Und jetzt zeigt sich ihm ein Leben, schön im Bilde, und ein Leben jenseits des Lebens, das, so wenig auch der Weise selbst, der Diener der Wahrheit, es zu gewährleisten oder gar zu schildern wagt, doch aus der Lehre des göttlichen Meisters, auf den er, in seiner Ethik der Menschenliebe, uns verweist, sich uns verkündet. So gibt Schopenhauer's Philosophie der Kunst, gibt sie der Religion ihre unveräusserlichen Rechte zurück, die ihr in unserem halb römischen, halb alexandrinischen Zeitalter der Staatsgedanke und die Historie geraubt hatten.

Im Bilde das Leben schön erscheinen zu lassen, das war die Gabe, die Wagner die Muse, wenn Einem, mitgegeben hatte. In diesem Bilde die Aussicht auf jenes andere Leben zu eröffnen, das keines Bildes mehr bedarf, um schön zu sein, das war die Aufgabe, die er mit seiner Kunst erfüllte. Wagner's ganzes Kunstschaffen stellt sich, in grossen Zügen aufgefasst, als ein Suchen nach dem Ideale dar. Im Lohengrin musste die Möglichkeit eines Ideales geläugnet werden, weil es in einem Glücke gesucht wird, das,

wie rein und menschlich schön es auch sein möge, doch im Leben wurzelt. Thränenden Auges schrieb der Schöpfer des Lohengrin das Nein! unter jene grosse Frage, und mit ihm stehen wir alle am Grabe menschlichen Glückes und menschlicher Hoffnungen. Das ist die furchtbare Tragik dieses Werkes, dass es so erbarmungslos vor Allem verneint, — eine Tragik, dio wohl nur darum den Wenigsten, die es erlebt haben, in ihrer ganzen Schwere zum Bewusstsein gekommen ist, weil das Göttliche selbst, welches das Leben verklären soll und das hier verkannt und verscherzt wird, versöhnend und tröstend zu uns spricht und jene unsagbare ideale Weiho über die Worto und Weisen dieses hehren Gedichtes ausbreitet. Darüber war der Künstler belehrt, dass das Ideal jenseits des Lebens liegen müsse. Tristan und Isolde zeigon die extatisch-wonnevolle Vorahnung desselben in diesem Leben selbst, aus dessen trügendem Scheine sie sich heraussehnen. Der Ring des Nibelungen, und mit gesteigerter Deutlichkeit der Parsifal, sprechen es aus, dass das Ideal auf religiöser Basis ruhen muss und mit dem Heil, der Erlösung zusammenfällt. Im ersteren Werke ringt sich dieser Gedanke hervor aus der furchtbarsten Menschentragödie; im letzteren tritt er, vorbildlich, in den Vertretern des Heiligen uns entgegen.

Schon diese ganz flüchtige Betrachtung lehrt uns, dass Schopenhauer's Philosophie der Erlösung in Wagner ihren grössten, ihren wahrhaften Interpreten gefunden hat. Wie viele mögen nicht sein, die, gleich uns, erst durch Wagner auf das Studium Schopenhauer's gebracht worden sind? Und es war Zeit, dass einmal ein Mächtiger jenen Namen auf seine Fahne schrieb: denn die tonangebenden Grössen unserer litterarischen Oeffentlichkeit hätten ihn uns wegeskamotirt bis ans Ende unserer Tage!*) So viel aber steht fest, Schopenhauer's Philosophie kann Dezennien lang ignorirt, bewitzelt, bekämpft werden (Ersteres hat man am Längsten gethan, aus dem zweiten Stadium versucht man heute langsam in das letzte sich zu erheben); ist sie aber einmal durchgedrungen, so kann sie nimmer eine Modephilosophio oder eine blosse Lektüre bilden, sondern sie bedeutet dann ganz von selbst ein neues Leben aller Derer, die sich zu ihr bekennen. Denn (wir lassen hier geflissentlich eine Stimme aus einem unserer recht eigentlich gelehrten Gerichtshöfe sich vernehmen)**): „Die Schopenhauer'sche Philosophie hat eine wichtige Kulturaufgabe zu erfüllen. Sie wird in dem Kampfe, der sich in unseren Tagen von den verschiedensten Seiten aus gegen die moderne Ueberschätzung des Wissens, gegen den optimistischen, mattherzigen Bildungsdünkel, gegen das Mechanisiren aller Verhältnisse, gegen all' die innerlich rohe Eleganz, ge-

*) Unsere akademische Jugend saugt heute noch als Muttermilch der Weisheit im Colleg über „Geschichte der Philosophie" Sätze ein, wie den folgenden: „so wird diese quietistische Lehre noch eine Zeit lang als eine Philosophie von Künstlern und Schwärmern sich erhalten . . ."

**) Johannes Volkelt. Jenaer Literaturzeitung 1878 p. 272.

gen die mannigfachen der Selbstsucht, Bequemlichkeit und Feigheit dienenden Masken und all' das moderne Scheinwesen überhaupt erhebt, eine hervorragende Rolle spielen — wofern sie nur mit edlem, hohem Sinne verstanden wird." Ja, mit hohem, edlem Sinne! Von wem könnten wir ein solches Verständniss besser lernen, als von Dem, der durch sein ganzes Wirken den grandiosen Idealismus Schopenhauer's erst ins volle Licht setzte, indem er seine Lehre von dem Forum unserer ästhetischen Kunstrichter hinweg und aus der erstickenden Luft scholastischer Disputationen in den freien Aether einer neuen schöneren Kultur rettete, in der es uns möglich sein wird, den Idealismus wie die Ethik Schopenhauer's handelnd zu bethätigen?

Wer von uns heute, voll inbrünstigen Glaubens an die welterlösende Macht der christlichen Idee, in der Welt sich umblickt, um nur einen hoffnungsvollen Träger derselben zu erspähen, der wird schier verzweifelt zusammenknicken müssen. Da ist Verfolgung von allen Seiten — der Materialismus, der Todfeind alles Edlen, wühlt, unheimlich still und mit grauenhafter Schnelle, unter dem Boden: hervorragende Geister predigen das Reich des reinen Gedankens und den Vernichtungskampf gegen das Christenthum! Da sind die Kirchen, jede den Kampf um die Existenz ringend — und im Verzweiflungskampfe noch jede die andere bekämpfend. Ihnen gelten unsere warmen Wünsche; denn was sie wollen, wollen wir, und für sie, wie für uns „hegen wir Hoffnungen, wenn wir den gemeinsamen Feind, den Materialismus" zu Boden werfen könnten. Eine Kirche, deren dogmatischem Inhalt sich Momente entnehmen liessen, die noch in unseren Jahrhunderten hier einen Bach, dort einen Beethoven und Cherubini zu ihren hohen Messen und Requiems begeisterten — denn in ihnen, mehr als auf dem rein-religiösen Gebiete sind die wahrhaften Glaubensthaten seit der Reformation zu suchen — eine Kirche, denen diese, wie die Weisen Luther's und Palestrina's, noch heute nicht ein todtes Ritual, sondern unter der idealsten Hülle die wahrhaft reale Vermittlung zwischen dem Menschen und seinem Gott bedeuten, kann ihren Gehalt und ihre Gewalt noch nicht verloren haben, kann nicht dem Untergange verfallen sein. Ihr bleibt immer die Möglichkeit einer Umgestaltung nach Form und Inhalt vorbehalten, um die ewigen Wahrheiten des Christenthums nach ihrer unzerstörbaren Kraft auch als religiöse Unterweisung wirken zu lassen. Aber weiter schweifend gewahren wir in der allgemeinen Zerklüftung, die auch unter den Edleren um sich gegriffen hat, die grosse Zahl Derer, die, vom innigsten Drange zu erhalten geleitet, doch im Gebiete des kirchlichen Glaubens nicht haben heimisch werden können. Bei jeder Berührung, die ihnen mit der Kirche wurde, sahen sie nur jene gegenseitige Befehdung, und so verwirrte sich ihnen von Kindheit an der Sinn über ausgelebten Dogmen, schnürte sich ihnen das Herz zu bei dem Zanke um kirchliche Satzungen — sie gingen am Göttlichen vorüber, beneideten im Stillen einen Spanier und Türken um seinen Glauben, mussten sich aber sagen lassen, und sagten sich wohl gar selber, dass sie die wahren „Ungläubigen" wären! Oder aber,

sie fanden in einer christlichen Kirche jene jüngst uns geschilderte *jehovistische* Auffassung des Göttlichen herrschend, die ihnen, den im tiefsten Grunde von dem Leben und der Lehre Christi Erfüllten, ganz unerträglich schien. Einem solchen Christenthum, auf das er in Stunden erhöhten Glaubensbedürfnisses immer nur traf, wandte dann wohl Mancher verzweifelnd den Rücken, er zog ihm den allernacktesten Unglauben vor, den Atheismus um seiner selbst willen, um nur nicht einem solchen Gotte zu verfallen. Die Zahl der also von der Kirche, und, leider nur zu häufig, vom Christenthum Abgeschreckten ist in bedrohlichem Maasse im Zunehmen begriffen, und wenn nicht das rein Negirende, der Unglaube, es sein soll, der sie verbindet, so gilt es, an die Symptome der Möglichkeit eines neuen Christenthums auch für sie sich zu halten in einer Zeit, wo es in Wahrheit Noth thäte, dass alle christlichen Elemente, nur im Sinne von „antijüdisch", sich zusammenthäten, um zu verhindern, dass nicht bald Leben und Lehre ganz jüdisch werde!

Schopenhauer hat auch hier die Bahn gebrochen, indem er zeigte, dass erst der alte Judengott, der sich in die ihm fremde christliche Welt eingeschlichen habe, zu vernichten sei, ehe ein neues, a-jehovanisches Christenthum wieder zur leitenden Kulturmacht werden könne.

Zu ihm tritt abermals der Künstler. Ihnen allen, zu denen von je aus der Kunst unseres grossen Musikers das Göttliche gesprochen hatte, zeigt unser Meister einen neuen Weg durch die Kunst zur Religion, zu einem beseligenden Glauben, zu einem wahrhaftigen Christenthum. Wem hätten nicht schon die Klänge des „Liebesmahles", der Gesang der Pilger im Tannhäuser, der Hymnus der erlösenden Liebe im Ring des Nibelungen dieses verheisen? Im Parsifal aber steht es da, mit dem „letzten Liebesmahle" schliesst sich der Kreis. Die künstlerische That ist zur religiösen geworden. Die ihr nicht mehr wagt, dem wahren Heilande ins Auge zu schauen, Erlösung aus seinem Blicke zu lesen: blickt her auf den Menschen Parsifal, hier hat die Himmelsliebe von Neuem Gestalt angenommen,*) hier habt Ihr Nachfolge Christi, nicht gedankenlosen Glauben; Abkehr von der „Welt", Reue und Busse; Flucht der Sünde und Reinheit des Herzens; Selbstentäusserung und Nächstenliebe; hier auch die göttliche Gnade und die Verheissung der Herrlichkeit, in welcher der Erlöste einst den Erlöser schauen wird. Die ihr Christi Lehre nicht mehr als Pulsschlag Eures Lebens, als Athem eures Seins mit Euch führt, die Ihr sie wegwerfen wollt wie ein abgetragenes Gewand: erlebt den Parsifal, ehe Ihr Euer Heiligstes dahingebt! Die Ihr das Christenthum zu vernichten denkt, vernichtet erst die Grossen

*) In welchem tiefen Sinne werden so die Worte:
„Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen,
Da blickt sie zum erlösten Menschen auf"
zum Sinnspruch der ganzen Tragödie, die, an die Stelle des einst geplanten „Jesus von Nazareth" getreten, das Wesen des göttlichen Meisters vermenschlicht darstellt!

alle, die durch Jahrhunderte es treu gepflegt haben, vernichtet Wagner, der in dieser Zeit der Agonie alles Edlen hintritt und ruft: ich will es halten! Vernichtet den Geist der Musik, der aus Jenen gesprochen hat und aus Wagner spricht — oder fallet selbst vor ihm in Euer Nichts zurück!

Wir wollen mit denen nicht rechten, denen der Parzival Wolfram's, der ja allerdings die mittelalterlich-kirchlichen Vorstellungen in edelster Verklärung wiedergiebt, noch immer das höchste dem Künstler Erreichbare und der Menschheit Nothwendige aus dem Gränzgebiete der Religion und Kunst darstellt. Die Zeiten sind andere geworden, und so wenig wir bestreiten wollen, dass auch heute noch ein reicher Geist und ein tiefes Gemüth Stärkung und Gleichgewicht in den Kämpfen dieser Welt im frommen Glauben an das bestehende Kirchenthum finden könne, so gewiss sind doch die Zeiten dahin, in denen dies als Norm der ganzen abendländischen Welt hingestellt werden durfte. Das Dogma ist wandelbar, die christliche Ethik und Erlösungsidee sind unvergänglich. Und wie das Gebot der Nächstenliebe, des Leidens um der Liebe willen aus jedem Worte des Parsifal zu uns spricht, so sagen uns auch die Abendmahlsgesänge und werden uns die heiligen Klänge des Grales mehr von der sittlichen Gnade sagen, als je die Worte eines Dogmas es vermöchten.

Im Besitze einer Kunst, die für uns alle ideellen Güter dieses Lebens in sich birgt, gilt es denn nun ein *neues Leben* nach ihr zu gestalten. Wir haben vor Allem den Beweis zu liefern, dass uns jedes auch nur ästhetische Spiel fern liegt — dies aber und damit die Lebenskraft und den Sinn unserer belächelten Schwärmereien der Welt offenbar zu machen, wird uns nur durch Wirken und Handeln gelingen, denn sittliche Mächte werden einmal nur geglaubt, wo man Thaten sieht. Sollte auch jene entsetzliche Kategorie der „unmusikalischen Menschen“ niemals aussterben, die heute um die Mithülfe an dem edelsten Ringen nach einer grossen Kultur mit einer Phrase sich herumwinden, welche uns höchstens belehrt, wo sie ihre Amüsements nicht zu suchen pflegen, so werden wir doch das zu erreichen hoffen dürfen, dass Männer, die in anderen Sphären in wahrhaft edler und bedeutender Weise verwandte Ziele verfolgen, nicht mehr, wie bisher, achtlos an uns vorüber gehen oder, mit Vorurtheilen behaftet und durch erträumte Gegensätze geschreckt, sich von uns abwenden. Wohl gibt es heute Wunden zu heilen, Schäden zu tilgen, die tief im Marke unserer Nation sich festgesetzt haben und denen doch beizukommen nicht in unserer Macht liegt. Aber ihnen allen, denen es obliegt, unsere Gesellschaft vor der gänzlichen Zersetzung zu bewahren, unser Volk einer schöneren Existenz und unsere nationale Politik wahrhaft grossen Zielen zuzuführen, ihnen allen können wir helfend zur Seite treten, indem wir ihnen eine durch ethischen, künstlerischen und religiösen Idealismus veredelte Genossenschaft als Beispiel darbieten. Unser Volk ist heute weniger denn je Das, als was Wagner einst das „Volk“ bezeichnete:

der Inbgriff derjenigen, die eine gemeinsame Noth empfinden. So lange einzig materielle Zwecke verfolgt werden, kann der Einzelne an Andere und ihre Nöthe nicht denken. Das aber ist auch eine Nächstenliebe, dass wir Ernst, Idealität in Denken und Leben durch Wort und Beispiel auch in Andern wieder wecken, und dahin gilt es *uns* die uns gegebene Lehre des Lebens für Andere aufzufassen und zu bethätigen.

Und so wollen wir an den Parsifal herantreten und es wagen, ihn nach unserem Leben zu deuten. Es wird uns dann noch klarer werden, warum er erst jetzt wieder hat neu gedichtet werden können — weil nämlich dieser Stoff mit seiner ungeheuren Symbolik nur an ein Geschlecht von Menschen sich wenden kann, das aus tiefster Noth nach seiner befreienden Macht verlangte, und das nun Kraft und Muth, Glauben, Liebe und die edelsten Hoffnungen aus ihm zu schöpfen vermag.

Wer aus dem Parsifal, weil sein Schöpfer darin ohne Scheu die tiefste tragische Urwahrheit des Menschenwesens aufgedeckt hat, Nichts anderes herauszulesen wüsste, als, im Hinblick auf die höchste That des Helden, das moralische Gebot der Ertödtung des Fleisches für Jedermann, der verstünde so wenig den Parsifal, wie den Beruf der Kunst. Wie diese nicht den Mägdedienst zu leisten hat, den harmlose Aesthetiker ihr aufbürden wollen, das Leben zu „verschönern“ oder gar zu „erheitern“, so soll sie ebensowenig am Leben verzweifeln, das Leben verneinen machen. Stets und in allen ihren Erscheinungen aber soll sie den Menschen veredeln; das Leben gross auffassen, im Sinne unseres Weisen: gross tragen lehren!

Sollen wir also nicht Heilige werden: was predigt uns der Parsifal?

Thoren sind wir ja alle, die wir das Ideal höher stellen, als das Leben — seien wir denn auch rein, demuthsvoll dem Grossen hingegeben, selbstlos und opferfreudig in seinem Dienste; sagen wir den „wilden Knabenthaten“ ab, die uns in ein Leben immer wieder zurückführen wollen, das wir verneinen müssen und zu vernichten uns vermessen! Kämpfen wir für unsere Mitmenschen, bringen wir ihnen voll Liebe und unermüdlich Das dar, was uns Allen Noth thut und was wir zuerst als das Heilsame erkennen durften! Lernen wir auch die Leiden tragen, die uns treffen werden, ehe vor dem Zeichen, unter dem auch wir kämpfen, der Zauberspuk der Gemeinheit und des Wahnes in Trümmer stürzt! Nach einer Seite späht vor Allem unser Auge in banger Erwartung. Wird der Parsifal da wirken, wo ein junges Leben sich am Scheidewege findet; wird der deutsche Jüngling aus dem Bilde des jugendlichen Thoren und des Erlösungshelden sich ein Ideal entnehmen? Soll es immer nur deutsche Jünglinge in der Dichtung geben? Müssen sich die reinen „Schwärmer“ ewig verlachen lassen, in denen doch ein wahrhaftiger und treuer deutscher Sinn so gerne seinen Wohnsitz nimmt? oder werden sie sich schämen, vor der Fratze der herrschenden Meinungen

sich als Das offen zu zeigen, was sie sind? Dass sie doch alle das Licht erkennen wollten, das sie wieder einer schönen menschlichen Erziehung zuführt, statt den Irrsternen zu folgen, die sie in den Sumpf moderner Bildung locken, wo mancher Bessere gar bald einem grauenvollen „zu spät!" sich gegenüber sehen wird! Dort giebt es eine Fülle des Glückes, davon sie schöpfen und Anderen mittheilen können, nimmer aber in dieser Welt, die in ihrem Wechsel immer nur Genüsse bietet, an Glück aber so arm, so bettelarm ist!

Auf dieser deutschen Jugend beruhen unsere Hoffnungen, und wir wagen, sie zu hegen, gestärkt durch erhebende Erfahrungen, die wir, wenn auch vereinzelt, schon heute aufzuweisen haben. Sie werden sich mehren, und Alle, in denen unsere Idee Leben gewonnen hat, mit uns zum gemeinsamen beseligenden Wirken sich schaaren. Uns bietet sich als idealer Vereinigungspunkt der neue Kunsttempel, an dessen Pforten für den Reinen mit Flammenschrift geschrieben steht: „Tretet ein, auch hier sind Götter!" Prüfe sich denn ein Jeder, dass er nicht zum Tempelschänder in diesem Heiligthum werde! Dort vor der geweihten Bühne lassen wir den erhabenen Sinn der edelsten Gottesworte uns leiblich vor Augen führen und in eigenes Leben übergehen. Dort werde uns der Gral zum schützenden Talisman gegen die Noth der Zeit, zum Kleinod der Reinheit und Unschuld, zum neuen Zeichen des verheissenen Heiles. Der Meister hat ihn uns errungen und gerettet vor dem Ansturm des Bösen; nun gilt es, seine Segnungen zu verbreiten und zu vertheidigen wider eine Welt!

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

In den bisher betrachteten Beispielen hatte die Unbesonnenheit nur mit der eigenen Willkür der Schreibenden zu thun gehabt, insofern, als diese die Begriffe, mit denen sie persönlich sich gerade zu schaffen machten, leichtfertig durcheinander wirrten. Bei den nun zu betrachtenden Fällen greift jene Unbesonnenheit aber in die Bildungen und Ordnungen der Sprache selber ein. Mit der frivolen Gewaltthätigkeit des Leichtsinnes und der Denkfaulheit moderner Massenproduzenten vertauscht sie, innerhalb der für bestimmte Beziehungen existirenden Gattungen des Wortausdruckes, die mit logischer Genauigkeit wohlgeordneten Mittel zur sprachlichen Bezeichnung, und bringt diese so durch falsche Anwendung um das ihnen gleichsam eingeborene Recht. Es ist schon angedeutet worden, dass dies auf dem hier von uns, nach Schopenhauers Vorgango, zunächst betretenen Gebiete des Gebrauches der Partikeln vornehmlich bei der Anwendung der Präpositionen und Konjunk-

tionen geschieht. Die fehlerhafte Vertauschung einzelner dieser Worte mit einander scheint seit Schopenhauers Zeit ganz besonders zugenommen zu haben, daher wir vor Allem gerade hierfür, als zur Vervollständigung seiner Warnungen, einige Beispiele anführen und der ernstlichen Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen müssen. — Man sagt z. B.: es wird einem Verbrecher mit einer Strafe gedroht, und auch: auf einem Verbrechen steht eine Strafe, oder endlich: gegen einen Verbrecher richtet sich die Androhung einer Strafe. Dieses Alles drängte sich Herrn Sempronius, einem pseudonymen Politiker der „Gegenwart", in dio rasch schreibende Feder, welcher es sodann in chemischer Verbindung entfloss als: „die *auf* den Mordanschlag *gegen* den Kaiser *gedrohte* Todesstrafe". Wahrscheinlich gehört der betreffende Herr, als echt moderner Humanitätstheoretiker, zu den pathetischen Gegnern dieser *gedrohten* Strafart, welche ich schon deshalb vertheidigen möchte, um das „lebenslängliche Zuchthaus" für die Masse der sudelnden Verderber unserer edelen deutschen Sprache reservirt wünschen zu dürfen! — Man kann sich *von* etwas nicht frei machen, oder: man kann *mit* etwas nicht fertig werden. Fräulein E. Werner mischt sich hieraus, in der „Gartenlaube", die Phrase: „er kann sich nicht *mit* seinen Gedanken *frei* machen"; wobei noch die Versetzung des *nicht* vom Zeitworte zur präpositionellen Bestimmung bemerkenswerth ist, welche bedeuten zu sollen scheint: dass der Betreffende, wenn auch nicht mit seinen Gedanken, so doch mit etwas Anderem, etwa mit seiner Gedankenlosigkeit, sich frei machen konnte, vielleicht von den Gesetzon der Logik seiner Sprache oder dergleichen. — In einem Leitartikel der National-Zeitung hat neulich der Satz zu lesen gestanden: „dass ein Krieg *durch* die grössere *und* geringere *Ausdehnung* oines tributären Landes *entstehen* sollte". Abgesehen von der leichtfertigen Vertauschung des richtigen *oder* mit dem falschen *und*, als Kopula der entgegengesetzten Adjektive, hat hier eine totale Verwechselung des richtigen Verhältnisses von Grund und Folge, dem die Präposition *wegen* oder der Ausdruck *in Folge* entsprochen haben würde, mit dem falschen Verhältnisse von bewirkendem Mittel und verursachter Wirkung stattgefunden, auf welches die angewandte Präposition *durch* wirklich passen würde. Diese nämlich setzt eine Thätigkeit, odor doch ein sich bethätigendes, wirkendes Subjekt, voraus; während hier von dem Zustande eines Landes als Grund der Entstehung eines Krieges die Rede war.*) — Freilich hat man aber auch diese Thätigkeit überall erst genau zu prüfen, bevor man sich zur Anwendung des *durch* berechtigt glauben darf. So passirte die Verwechselung von Grund und Mittel, von *wegen* und *durch*, z. B. Gutzkow in dem Satze: „der Hofrath hatte es *durch* seinen geringen Fleiss und seine ungemeine Vorliebe für behagliches *dolce far niente*, besonders (durch!) die *zweiten Frühstücke beim Italiäner* (!) nur bis zum Aktuar bringen können". Nein, wegen seiner Vor-

*) Diese Verwechselung tritt noch prägnanter in einer Phrase Rosenstein's (Gegenwart) hervor, worin die substantivischen Begriffe Folgen und Wirkungen selber vertauscht worden sind: „die *gründlichen Folgen (!)* der deutschen Litteratur"!

liebe für „zweite Frühstücke" hatte er es nur so weit bringen können; aber durch grösseren Fleiss hätte er es zu etwas mehr bringen können. — Die Präposition *über* ist bei unserem Autor vorzüglich beliebt; er braucht sie, wie Schopenhauer von den deutschen Schriftstellern in Bezug auf die Präposition *für* es behauptet, nämlich so, dass sie unter sechs Malen fünf Mal falsch steht: statt des Genetives in der Phrase: „der Sachverhalt *über* Eduards *Ursprung* (!)", wobei er wohl an eine „Aufklärung über seine Herkunft" gedacht haben mochte; — statt wegen in der Phrase: „eine *früher voraus* (!) gegangene *Rüge über* Aktenverschleppung", wobei, während der Anwendung des Wortes *Rüge*, der Gedanke an ein Wort wie *Strafrede* ihn beeinflusst haben dürfte; — statt von oder durch in dem Satze: „dem Jäger schien es *über* diese vielen *inhaltreichen Worte* (!) ganz wirbelig zu werden", was man füglich wohl auch von den Lesern der Stylproben dieses Autors behaupten könnte! — Einmal sagt er u. A. *mit* statt *von*, nämlich: „*mit* Eiseskälte durchfröstelt", als wäre etwa von Entzündungen die Rede, die mit (= mittels) Eisumschlägen gekühlt werden; und ein anderes Mal dreht er das präpositionelle Verhältniss ganz um und lässt „mit einem Kinde das Notenblatt" — statt: mit einem Notenblatte das Kind — *umgehen* (spiritistisch für: herumgehen), etwa wie man von einem kleinen Knaben mit einem grossen Stocke zu sagen pflegt: wo will der Stock mit dem Jungen hin? — Hübsch französisch-berlinisch gedacht ist sein Ausdruck: „*bei* uns zurückkehren"; und durch die unbesonnene Vertauschung der richtigen substantivischen Phrase *zum Glücke* mit der, für uns nur noch ausschliesslich adverbiellen *glücklicherweise* wird ihm ein sonst richtiges *für* zum schiefen Ausdrucke, dem sich ein seltsames *unter* und ein, aus abermaliger Verkehrung der Konstruktion entstandenes *von* würdig anschliessen: „glücklicherweise *für* die wie ein Reh flüchtig dahinschiessende Elsa war *von* ihr der Wald noch *unter* etwas Lichthelle zurückgelegt" (fehlt: worden)! Unbesonnene Anwendung einer geläufigen Redensart verdarb hier die präpositionelle Konstruktion. Aehnlich erging es z. B. einem Satze Wilhelm Lübke's in der „Gegenwart": „sie lassen den poetischen Geist dieses Liebenswürdigsten unserer Romantiker *nach* seinem ganzen Reichthum erkennen", wo die Konstruktion mit *nach* selber eine solche Redensart ist, welche aber gerade an diese, entschieden die Präposition *in* verlangende Stelle, durchaus nicht passte. So geräth auch der beliebte Dichter Gustav zu Putlitz in Westermann's Monatsheften einmal auf den beliebten Ausdruck: *von* Kindheit *auf*, und bringt ihn in eine Beziehung, wo er den reinen Unsinn ergibt; denn, wie Putlitz dort sagt: „er hatte sein Aelternhaus *von Kindheit auf* verloren", statt: schon *als* Kind, ebenso gut konnte etwa gesagt werden: „er war schon *von Paris aus* gestorben", statt: *in* Paris. —

Eine übele Leichtfertigkeit, die sich aus dieser Manier einer achtungslosen Behandlung der Präpositionen entwickelt hat, wäre hier gelegentlich auch zu erwähnen: die Wiederholung derselben Präposition dicht hintereinander in dem nämlichen Satze. Wer denkt noch daran diese stylistische

Unschönheit zu vermeiden? Wird schon gar nicht mehr für laute Lesung geschrieben, so verlernt auch das lesende Auge rasch den Blick für unschöne Wort- oder gar Lautverbindungen. Ja, und wenn es nur immer bei der Unschönheit bliebe! Aber dazu gesellt sich nun auch noch die so gern und viel geübte Unbestimmtheit des Ausdruckes, der Mangel an vernünftiger Differenzirung des Sinnes mittels richtiger Anwendung der Präpositionen. So entstehen Sätze wie der Gutzkow'sche: „Ein Schrotkorn muss sie getroffen haben, rief er *im* Weiterstürmen *und im* frischen Laden seiner Büchse *und in* voller Lust an seiner Jagd". Man stelle sich vor, *in* was Allem *er* die sechs Worte soll gerufen haben! Zu ähnlichem Widersinne aber gelangt derselbe Autor durch die Beschränkung mehrer präpositioneller Bestimmungen auf ein einziges, nun für das Verschiedenste gelten sollendes Wort, indem er dieses, statt unschön zu wiederholen, unlogisch nur einmal setzt: „die frenetische Sucht, *in* Aemter, Stellen, — Gelderwerbungen (!), Auszeichnungen (!), Beziehungen zu höheren Personen zu gelangen, das Loslassen der Gesellschaft aus allen Hemmnissen u. s w." —

Eine andere, noch grössere Unschönheit, die an dieser Stelle ihrer Rüge nicht entgehen soll, ist die, selbst von unseren besten Schriftstellern ebensowenig, wie von den niedrigsten Zeitungsreportern oder Annoncenmachern vermiedene, unmittelbare Aneinanderreihung einzelner Präpositionen, also eine Zusammenschachtelung verschiedener präpositioneller Bestimmungen, welche, ausser der Unschönheit der dichten Aufeinanderfolge kleiner, gleichartiger Worte, die nach ihrem Substantive verlangen, auch noch eine unleidliche Unklarheit und Verworrenheit der Sätze durch die Zerreissung der einzelnen Beziehungsbestimmungen bewirken muss. Ich zitire nur drei unserer angesehensten Autoren, Friedrich Spielhagen: „*mit in* zehnfache Süssigkeit getauchten Küssen", Hermann von Schmid: „*mit von* Hitze gerötheten Gesichtern", Paul de Lagarde: „Hunderte *von zu* Kindern Gottes veranlagten Geschöpfen"; und dazu, was ich soeben dicht beisammen in der Zeitung lese: „*in für* das Motiv zu kleinen Figuren" — „der Eindruck *von zwischen* den Säulen eingesetzter Mosaik" — und: „*für von aussen zu* beziehende Fabrikate". Hiernach scheinen auch dreifache Einschachtelungen, wie z. B.: „*zwischen von aus* Lehm gebauten Hütten spielenden Kindern" oder: „*auf für zum* Abend angemeldete Gäste gedeckten Tischen", bald nichts Seltenes mehr sein zu sollen.

Fast gleich häufig, wie die Präpositionen, werden die Konjunktionen falsch angewendet; und zwar beruht dieses Letztere meistens auf der beliebten Verschweigung ganzer Satztheile oder Zwischensätze. Man hat die Konjunktion also mit etwas in Beziehung zu setzen, was eigentlich nicht dasteht, während die Beziehung auf das Dastehende eine falsche wäre. Die hierauf bezüglichen Beispiele („*dies*bezügliche" nennt sie der moderne Stylist, den *Dies*bezug nach Analogie des *Bett*bezuges sich bildend!) werden wir erst bei der Besprechung

des *Satzbaues* näher berücksichtigen, wogegen wir an dieser Stelle nur ein kleines Exempel wirklich falscher Anwendung des Wortes selbst dem Kapitel von den Präpositionen hinzufügen wollen. *E. Werner* äussert sich im gewöhnlichsten Alltagsstyle, wenn sie sagt: „es fand eine Festlichkeit statt, *wo* die Elite der Gesellschaft erschien". Hier ward die Festlichkeit als *Lokal* behandelt! Es hätte „wobei" heissen müssen. „*Wo*" ist aber höchst beliebt; es hat z. B. die temporalen Konjunktionen „wann" und „als" in bedenklichstem Maasse verdrängt. Jedermann sagt heute: „es war in den Jahren, *wo* ich auf Reisen war" oder: „zu einer Stunde, *wo* ich noch schlafe" u. dgl. m. Was aber so Jedermann sagt, das *schreibt* nun auch schon unbedenklich selbst ein Schriftsteller, wie *Paul Heyse*: „zu einer Zeit, *wo* seine Krankheit ihm nur noch kurze Frist zu gewähren schien" — „in einer Epoche, *wo* das Leben der Nation in tiefer Lethargie danieder lag" — „zu der Zeit, *wo* sie über ihn schrieben" — „die unablässigen Körperleiden verdammten ihn auf Jahr und Tag zu unthätigem Brüten, *wo* er wie ein gefangenes Wild ruhelos sein dunkles Zimmer durchmaass". — Dieses ist wohl das auffallendste Beispiel falscher Wortanwendung bei dem Gebrauche der Konjunktionen. — Zum Schlusse nur noch die Frage, ob man wie *Spielhagen* sagen dürfe: „ich würde dir folgen bis an's Ende der Welt, *geschweige denn* in deine Heimath"? Das ist befremdlich. Besser hätte die Anwendung des „geschweige denn" in einen Satz gepasst, wie: „ich gehe mit dir *nicht einmal* bis nach Hause, *geschweige denn* weiter". Und so wollen denn auch wir in der Betrachtung dieser Art von Merkwürdigkeiten unseres Styles nicht weiter gehen, sondern einigen andern Arten uns zuwenden, welche nicht minder bedenklich und beachtenswerth erscheinen.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Mai. Fünftes Stück. 1879.

Wollen wir hoffen?

So oft ich in der letzteren Zeit mich zur Abfassung eines Aufsatzes für unsere „Blätter" anliess, kam mir immer wieder die Vorstellung davon an, wie Vieles und Mannigfaltiges bereits von mir über Dasselbe, was ich stets nur wieder zu sagen haben könnte, niedergeschrieben, gedruckt und veröffentlicht ist. Sollte ich annehmen dürfen, dass trotzdem Manchem eine neue Mittheilung von mir willkommen wäre, so hätte ich zu fürchten, um der Erfüllung solcher Erwartung willen, mich als litterarischer Virtuos gebärden zu müssen, wobei ich auf die besondere Schwierigkeit stossen würde, immer das gleiche Thema neu variiren zu sollen, da ich unmöglich zu dem Auskunftsmittel unserer eleganten Vielschreiber u. s. w. mich entschliessen könnte, nämlich über Dinge zu schreiben, die man nicht versteht. Von Neuem mich mittheilen könnte ich daher doch nur an Solche, welche nicht nur meine künstlerischen Arbeiten, sondern auch meine Schriften gründlich kennen. Allein von diesen habe ich dann zu erwarten, dass sie fernerhin statt meiner reden, sobald reden und schreiben eben immer noch für nothwendig erachtet werden muss; während diesem Allem sehr bald ein recht gedeihliches Ende gemacht sein dürfte,

wenn unserem Vereine etwa Das geschähe, was ein Kritiker dereinst in Betreff eines Ifflandischen Schauspieles vorschlug, welches nicht mehr weiter gespielt werden könnte, sobald man im ersten Akte einen Beutel mit fünfhnndert Thalern auf die Bühne würfe. Dieser Beutel, sollte er bei uns den richtigen Effekt machen, müsste allerdings etwas stärker gefüllt sein, etwa mit den Snbsidien der preussischen Hoftheater für schlechte Opern, wozu auch vielleicht die Summe des Defizits der Wiener Hofoper für Ballet und italiänische Sänger mitgerechnet sein könnte. Solch ein sonderbarer Vorfall dürfte unser Reden und Schreiben für das Nächste wohl auf ein sehr erspriessliches Maass beschränken, um es dagegen einzig zur Vorbereitung und Unterstützung der nun allein erklärenden That verwenden zu können.

Selbst wenn jene unzuerwartende Störung einträte, würde aber, wie ich mich hiervon neuerdings überzeuge, die Richtung, welche zuletzt unsere Besprechungen genommen, allerdings auch noch neben der That doch zu recht ergebnissvollen Zielen führen können. Wie leicht selbst Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schicksale der Bayreuther Bühnenfestspiele: ihren Erfolg kann ich bis jetzt lediglich darin suchen, dass mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener That veranlasst wurde. Hierzu bedurfte es eines recht ernstlich gemeinten Studiums meiner Schriften, und es scheint, dass es diesen meinen Freunden jetzt wichtig dünkt, zur Nachholung grosser und sehr schädlicher Versäumnisse in diesem Betreff aufzufordern.

Ich bin ganz ihrer Meinung. Ja, ich gestehe, dass ich jene andere, der unserigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem „Kunstwerk der Zukunft“ verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.

Seitdem jene Gedanken mir zuerst aufgingen, von mir ausgebildet und in einen weithin ausgearbeiteten Zusammenhang gebracht worden sind, haben mich das Leben und die von ihm mir abgenöthigten Zugeständnisse dennoch nie mehr von der Erkenntniss der Richtigkeit meiner Ansichten über das erschreckend Fehlerhafte des Verhältnisses der Kunst zu eben diesem Leben abbringen können. Wohl durften die verschiedenen Nothlagen, in welche ich als Künstler gerieth, es mir eingeben, wenn auch noch so mühsam, auf Umwegen den richtigen Pfad aufzusuchen. So leitete mich bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meistersinger“, welche ich zuerst sogar in Nürnberg selbst zu veranstalten wünschte, die Meinnng, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgerthumes einen ernstlich gemeinten Gegengruss abzugewinnen. Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarer Weise waren es aber einige hierbei anwesende *französische* Gäste, welche mit grosser Lebhaftigkeit das volksthümliche Element meines Werkes erkannten und als solches

begrüssten: nichts verrieth jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich in das Auge gefassten Theil des Münchener Publikums. Meine Hoffnung auf Nürnberg selbst täuschte mich dagegen ganz und gar. Wohl wandte sich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquisition der „neuen Oper" an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, dass man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger" als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monumentes auf; worauf dieser Direcktor mir gar nicht erst antwortete. So nahm mein Werk seine anderen und gewöhnlichen Wege über die Theater: es war schwer auszuführen, gelang nur selten erträglich, ward zu den „Opern" gelegt, von den Juden ausgepfiffen und vom deutschen Publikum als eine mit Kopfschütteln aufzunehmende Kuriosität dahingehen gelassen. Dem Denkmal des Hans Sachs gegenüber stellte sich aber in Nürnberg eine imponirende Synagoge reinsten orientalischen Styles auf.

Dies waren meine Erfahrungen an der deutschen Bürgerwelt. Im Betreff des deutschen Adels, welchen ich in meiner Schrift „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" angegangen hatte, erklärte mir der seiner Zeit an der Spitze der bayerischen Staatsregierung stehende, mir sehr wohlgesinnte Fürst Klodwig Hohenlohe, dass er nicht zehn seines Standes bereit finden würde, auf meine Ideen einzugehen: ob er es mit neun oder acht und ein halb versuchte, ist mir unbekannt geblieben. Jedenfalls scheint ein alter brahmanischer Fluch, welcher ein besonderes sündiges Leben mit der — dem Brahmanen als die schrecklichste geltenden — Wiedergeburt als Jäger belegte, auf diesen heroischen Geschlechtern Germaniens immer noch zu lasten. —

Verzeihe mir der freundliche Leser diese Abschweifung, mit welcher ich ihm eben nur ein ziemlich leicht erkennbares Beispiel für das Aufsuchen auf Umwegen, das ich vorhin erwähnte, vorführen wollte. Waren es Täuschungen und Irrungen, die ich auf solchen Wegen zu erkennen hatte, so waren doch gerade diese es, welche immer wieder meine bereits gewonnenen Ansichten über das Verhältniss der Kunst zu unserem Leben mir als die richtigen bestätigten. Und so kehre ich, durch alle Umwege unentwegt, zu meinen vor dreissig Jahren von mir konzipirten Gedanken über jenes Verhältniss zurück, indem ich offen bezeuge, dass an dem schroffesten Ausdrucke derselben meine seitherigen Lebenserfahrungen nichts ändern konnten.

Wenn ich dies heute laut bekenne, erschrecke ich damit vielleicht meine freundlichen Gönner des Patronatvereines. Sollen die in meinen Kunstschriften niedergelegten Gedanken von jetzt an ohne die Betretung von Umwegen ausgeführt werden, so erscheint es fast so, als verlangte ich einen Umsturz alles Bestehenden. Glücklicherweise kommen mir da meine werthen Freunde zur Hilfe, welche gegenwärtig in unseren „Blättern" über jene meine bedenklichen Schriften mit eben so viel Kenntniss als Wohlwollen sich verbreiten. Es wird

ihnen leicht fallen, Irrthümer über mich zu zerstreuen, welche seiner Zeit Polizeiräthe und sich für beleidigt haltende Hoftheater-Intendanten befangen halten konnten; dagegen wird es aber unerlässlich dünken, um der von uns gewollten *Kunst* willen über die erschreckende Gestaltung unseres äusseren wie inneren sozialen Lebens uns ebenfalls keiner Täuschung mehr unterworfen bleiben zu lassen. Und dieses Letztere halte ich für um so nöthiger, als wir uns diesmal die Frage zu stellen hatten: *„wollen wir hoffen?“*

Sind wir gesonnen eine Beantwortung dieser Frage ernsthaft in das Auge zu fassen, so müssen wir uns wohl zunächst darüber aufklären, *von wem* etwas zu hoffen sein soll. Wir sind die Bedürftigen und sehen nach dem Helfer aus. Nicht ich bin der erste, welcher unseren *Staat* für unfähig erklärte, die Kunst zu fördern; vielmehr scheint mir unser grosser *Schiller* der erste gewesen zu sein, welcher unsere Staatsverfassungen als *barbarisch* und durchaus kunstfeindlich erkannte und bezeichnete. Mit sehr erleuchtetem Sinne stellte ein vortrefflicher Freund, welcher seit Kurzem die Besprechung meiner Schriften für diese Blätter übernommen hat, die hierher gehörigen Aussprüche Schiller's seiner eigenen Arbeit voran; mögen sie auch als zur Einleitung meiner hier folgenden Mittheilungen von mir vorausgesetzt gedacht werden können. —

Wo und von *wem* wollen wir hoffen?

Die Jesuiten geben dem in ihre Schule eintretenden Zöglinge als erstes und wichtigstes Pensum auf, durch die sinnreichsten und zweckdienlichsten Anleitungen hierzu unterstützt, mit dem Aufgebot und der äussersten Anstrengung aller Seelenkräfte sich die Hölle und die ewige Verdammniss vorzustellen. Dagegen antwortete mir ein Pariser Arbeiter, welchem ich wegen seiner Wortbrüchigkeit mit der Hölle gedroht hatte: *„O monsieur, l' enfer est sur la terre“*. Unser grosser Schopenhauer war derselben Ansicht und fand in Dante's *„Inferno“* unsere Welt des Lebens recht treffend dargestellt. In Wahrheit möchte es dem Einsichtsvollen dünken, dass unsere Religionslehrer zweckmässiger verfahren würden, wenn sie dem Schüler zu allererst die Welt und unser Leben in ihr mit christlich-mitleidsvoller Deutlichkeit erklärten, um so die wahre Liebe zum Erlöser aus dieser Welt, statt — wie Jene es thun — die Furcht vor einem Höllenhenker, als die Quelle aller wahren Tugend dem jungen Herzen zu erwecken.

Für eine Beantwortung der Frage, ob wir *hoffen* wollen, bedarf ich, soll sie in *meinem* Sinne ausfallen, jedenfalls der Geneigtheit meines Lesers, mir durch die Gebiete unseres gegenwärtigen Lebens nicht mit sanguinischem Optimismus zu folgen: für Denjenigen, der hier alles recht und in möglichster Ordnung findet, ist die *Kunst* nicht vorhanden, schon weil sie ihm nicht nöthig ist Welcher höheren Anleitung sollte in Wahrheit auch Derjenige bedürfen, der sich für die Beurtheilung der Erscheinungen dieser Welt der so bequemen Führung durch den Glauben an einen steten Fortschritt der Menschen überlässt? Er möge thun und lassen, was er wolle, so ist er sicher doch immer mit fortzuschreiten: sieht er grossherzigen Bemühungen zu, welche ohne Er-

folg bleiben, so sind sie in seinen Augen dem steten Fortschritte undienlich gewesen; gehen z. B. die Leute lieber an ihren Geschäftsorten bequem in die Theater um den „Nibelungenring“ zu sehen, statt sich einmal zu dem etwas mühsameren Besuch von Bayreuth aufzumachen, um sorgfältig eingeleiteten Bühnenfestspielen beizuwohnen, so wird auch hierin ein Fortschritt der Zeit gesehen, da man nicht mehr zu etwas Ausserordentlichem eine Pilgerfahrt anzutreten nöthig hat, sondern das Ausserordentliche zu dem Gewöhnlichen umgeformt sich behaglich zu Hause vorführen lässt.

Der Blick für das Grosse geht dem Fortschrittsgläubigen gern verloren; nur ist zu fragen, ob er dafür den richtigen Blick für das Kleine gewinne. Es ist sehr zu fürchten, dass er auch das Kleinste nicht mehr richtig sieht, weil er überhaupt gar kein Urtheil haben kann, da ihm jeder ideelle Maassstab abgeht. Wie richtig sahen dagegen die Griechen das Kleinste, weil sie vor Allem das Grosse richtig erkannten! Dagegen hilft sich die Annahme eines steten Fortschrittes durch die Hinweisung auf den „unendlich erweiterten Gesichtskreis“ der neueren Welt gegenüber dem engeren der antiken Welt. Sehr zutreffend hat der Dichter *Leopardi* gerade in dieser Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises den Grund für die eingetretene Unfähigkeit der Menschen, das Grosse richtig zu erkennen, gefunden. Die dem engeren Gesichtskreise der antiken Welt entwachsenen grossen Erscheinungen sind für uns, die im unendlich ausgedehnten Gesichtskreise Stehenden, sobald sie uns aus dem Erdboden denn doch einmal plötzlich entgegentreten, sogar von erdrückenderer Grösse, als sie für jene so zahllos sie hervorgehen sehende Welt waren. Mit Recht frägt *Schiller*, welcher einzelne Neuere heraustreten würde, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten? — Dafür hatte die antike Welt aber auch *Religion*. Wer die antike Religiosität verspotten möchte, lese in den Schriften des *Plutarch*, eines klassischen Philosophen aus der späteren, so verrufenen Zeit der römisch-griechischen Welt, wie dieser sich über Aberglauben und Unglauben ausspricht, und er wird bekennen, dass wir von keinem unserer kirchlichen Theologen kaum etwas Aehnliches, geschweige denn etwas Besseres würden vernehmen können. Hiergegen ist unsere Welt aber religionslos. Wie sollte ein Höchstes in uns leben, wenn wir das Grosse nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig sind? Vielmehr, sollten wir es erkennen, so sind wir durch unsere barbarische Civilisation angeleitet es zu hassen und zu verfolgen, etwa weil es dem allgemeinen Fortschritte entgegen stehe. Was nun gar soll diese Welt aber mit dem Höchsten zu schaffen haben? Wie kann ihr Anbetung der Leiden des Erlösers zugemuthet werden? Das wäre ja, als wenn man die Welt nicht für vortrefflich hielte! Des Anstandes (und des erweiterten Gesichtskreises) wegen hat man sich jedoch eine Art Gottesdienst von ausreichender Tauglichkeit zurecht gemacht: welcher „Gebildete“ geht aber dennoch gern in die Kirche? — Nur vor Allem: „fort mit dem Grossen!“ —

Ist uns nun das Grosse zuwider, so wird uns im sogenannten erweiterten Gesichtskreise, wie ich dessen zuvor bereits gedachte, aber auch das Kleine immer unkenntlicher, eben weil es immer kleiner wird, wie dies unsere immer fortschreitende Wissenschaft zeigt, welche die Atome zerlegend endlich gar nichts mehr sieht und hierbei sich einbildet auf das Grosse zu stossen; sodass gerade sie dem unsinnigsten Aberglauben durch die ihr dienenden Philosopheme Nahrung gibt. Wenn unsere Wissenschaft, der Abgott der modernen Welt, unseren Staatsverfassungen so viel gesunden Menschenverstand zuführen könnte, dass sie z. B. ein Mittel gegen das Verhungern arbeitsloser Mitbürger auszufinden vermöchte, müssten wir sie am Ende im Austausche für die impotent gewordene kirchliche Religion dahin nehmen. Aber sie kann gar nichts. Und der Staat steht mit seiner gesellschaftlichen „Ordnung“ im erweiterten Gesichtskreise da wie ein verlorenes Kind, und hat nur die eine Sorge, zu verhindern, dass es etwa anders werde. Hierfür rafft er sich zusammen, gibt Gesetze und vermehrt die Armeen: die Tapferkeit wird disziplinarisch ausgebildet, womit dann in vorkommenden Fällen die Ungerechtigkeit gegen übele Folgen beschützt wird. Als *Agesilaos* zur Zeit des beschränkten Gesichtskreises befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stets gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muss solch eine Antwort *gross* nennen: welcher unserer Heeresfürsten wird sie in unseren Tagen geben und seine Politik darnach bestimmen? Und doch haben wir nicht einmal mehr den Lorbeerzweig für die Tapferkeit: den Oelzweig, den Palmenzweig aber auch nicht, dafür nur den Industriezweig, der gegenwärtig die ganze Welt unter dem Schutze der strategisch angewandten Gewehrfabrikation beschattet.

Jedoch, was haben wir diese moderne Welt näher zu beleuchten nöthig, um für uns heraus zu finden, dass nichts von ihr zu hoffen sei? Sie wird immer, und unter jeder Form, solchen Wünschen, wie wir sie für die Pflege einer edelen Kunst hegen, feindselig sein, weil sie gerade das, was wir wollen, *nicht* will. Es war mir vergönnt mit manchem fürstlichen Haupte hierüber in Beziehung zu treten: dem wohlwollendsten war, oder ward, es unmöglich, das Ererbte und Gewohnte durchaus umzuändern; nur von Friedrich Wilhelm IV von Preussen, als ich im Jahre 1847 diesem geistreichen Monarchen meine Ideen mittheilen wollte, nahm man an, er würde, nachdem er mich verstanden, mir den Rath geben, mich mit dem Opernregisseur Stawinsky zu besprechen, — was immerhin von Friedrich dem Grossen noch nicht einmal zu erwarten gewesen wäre. Es kam aber weder zum Anhören noch zum Rathgeben.

Bei solcher tief begründeten Hoffnungslosigkeit könnte man sich schliesslich doch noch wie *Faust* gebärden: „Allein ich *will!*“ Worauf wir uns allerdings von Mephistopheles leiten lassen müssten, wenn er dem: „Allein ich will“ — antwortet: „Das lässt sich hören.“ Dieser Mephistopheles ist mitten unter uns, und wendet man sich an ihn, so gibt er guten Rath, — freilich in seinem Sinne. In Berlin rieth er mir, mein Bühnenfestspielhaus in dieser Stadt zu

begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu schlecht zu seiner Begründung und Domizilirung daselbst gehalten habe. Alle Teufel vom krummen und geraden Horne sollten mir dort zu Diensten stehen, sobald es dabei Berlinerisch hergehen dürfte, Aktionären die nöthigen Zugeständnisse gemacht, und die Aufführungen hübsch in der Wintersaison, wo man gerne zu Hause bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Comptoir- und Bureauschluss anfingen. Ich ersah, dass ich wohl gehört, nicht aber recht verstanden worden war. In der deutschen Kunsthauptstadt München schien man mich besser zu verstehen: man las meine, später in der Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ zusammengestellten Artikel in einer süddeutschen Zeitung, und setzte es durch, dass das Erscheinen dieser Artikel abgebrochen werden musste: offenbar befürchtete man, ich würde mich um den Hals reden. Als ich nun doch mit der Zeit immer wieder auf das: „Allein ich will!“ zurück kam, musste selbst Mephistopheles endlich die Achseln zucken; seine krummen und geraden Teufel versagten ihm den Dienst, und die dagegen angerufene rettende Engelschaar liess sich nur heiser und schüchtern im erlösenden Chorgesange vernehmen. Ich muss befürchten, dass wir selbst mit einem verstärkten: „Allein wir wollen!“ es nicht viel weiter, ja vielleicht nicht einmal wieder so weit bringen dürften, als damals ich es brachte. Und mein Zweifel hat gute Gründe: wer soll zu uns stehen, wenn es um die Verwirklichung einer Idee sich handelt, welche nichts einbringen kann als innere Genugthuung? Schon ein Jahr nach den Bühnenfestspielen erklärte ich mich wiederum bereit, zu „wollen.“ Ich stellte meine Erfahrungen und Kenntnisse zu Gebote für Uebungen und Anleitungen im Vortrage deutscher musikalischer und musikalisch-dramatischer Kunstwerke. Also etwas, wie eine Schule. Dazu bedurfte es einiger Mittel; diese würden vielleicht, da hier Alles als freiwillig geleistet angenommen wurde, mit einiger Geduld aufgebracht werden sein, und ihr vorläufiges Ausbleiben war es nicht, was mich durchaus abschreckte. Aber fast gänzlich fehlte es an Anmeldungen talentvoller junger Leute, die von mir etwas hätten lernen wollen. Dieser Umstand erklärte sich mir bei näherer Erwägung sehr richtig daraus, dass die jungen Leute, welche bei mir etwas gelernt hätten, nirgends eine Anstellung, sei es an einer Hoch- oder Tiefschule, bei einem Orchester (etwa als Dirigenten), noch selbst bei Operntheatern als Sänger, gefunden hätten. Für gewiss aber durfte ich annehmen, dass sie nicht vermeinten, wo anders etwas Besseres zu lernen; denn das hatten mir krumme und gerade Teufel gelassen, dass ich gut dirigire und richtigen Vortrag beizubringen wisse; wogegen ich mich ja in keiner Weise anheischig gemacht hatte, auch das Komponiren lehren zu wollen, da ich dies von denjenigen Nachfolgern Beethoven's, welche Brahms'sche Symphonien komponiren, sehr gut besorgt wissen darf. Meine Schüler hätte man demnach alle mit Gehalten und Leibrenten ausstatten müssen, um sie zu dem Wagniss zu bewegen, als „Wagnerianer“ sich brodlos zu machen. Hierfür bedurfte es also immer wieder Geld, ja sehr viel Geld, genau genommen so

viel, um alle Konzertinstitute und Operntheater auszuhungern. Wer mag sich auf so grausame Dinge einlassen? Dort liegt mein Schulgedanke, hier stehe ich im Angesichte meines sieben und sechzigsten Geburtstages, und bekenne, dass das: „Allein ich will!" mir immer schwerer fällt.

Sollte dagegen Mephistopheles sich einmal wieder einfinden, und zwar mit der Versicherung, er wisse schon Mittel alles nöthige Geld von seinen Teufeln zusammen zu bringen, und diess zwar ohne Zugeständnisse an Abonnenten, Aktionäre und „Habitués," so möchte ich mich nach mancher Erfahrung doch fragen, ob mein Ziel, selbst mit der Hilfe ungeheuerer Geldsummen, für jetzt durch mich zu erreichen sein könne. Immer liegt eine tiefe Kluft vor uns, die wie durch noch so viele Geldsäcke nicht sobald auszufüllen hoffen dürften. Was mir stets einzig noch am Herzen liegen könnte, wäre: *ein unzweifelhaft deutliches Beispiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutschen Geistes zu einer Manifestation, wie sie keinem anderen Volke möglich ist, untrüglich nachgewiesen und einer herrschenden gesellschaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten.* — Ich glaubte nahe daran gewesen zu sein, dieses Beispiel hinzustellen: bei nur einigem kräftigen Entgegenkommen des öffentlichen Geistes der Deutschen, hätte dieses Beispiel schon für vollkommen deutlich erachtet werden können. Dies hat sich nicht bewährt: denn unser öffentlicher Geist ist in einem herzlosen Erwägen von Für und Wider befangen; es fehlt uns an dem inneren *Müssen.* Ganz im Gegensatze zu dem recht humanen, aber nicht besonders „weisen" *Nathan* Lessing's erkennt nämlich der wahrhaft Weise als einzig richtig: *„Der Mensch muss müssen!"*

Welche Phasen der Entwickelung dem deutschen Volke zugewiesen sein mögen, ist schwer zu erkennen; unter der vermeintlichen Herrschaft des freien Willens scheint viel an ihm verdorben worden zu sein. Wer z. B. in den heutigen Tagen unseren freien Erwägungen im Betreff der Schutzzölle anwohnt, wird schwerlich begreifen, wie hieraus etwas der Nation innerlich Nothwendiges hervorgehen könne: ein freier Wille an der Spitze einer wiederum aus freien Willens-Wahlen hervorgegangenen Volksvertretung wird das ihn gut Dünkende zu Stande bringen, so gut wie er vor wenigen Jahren das ihm damals vortheilhaft erscheinende Entgegengesetzte verfügte. Was dagegen sein *muss*, wird sich zeigen, wenn eben Alles einmal müssen wird; freilich wird es dann als ein äusserlich auferlegtes Müssen erscheinen; wogegen das innere Müssen schon jetzt nur einem sehr grossen Geiste und sympathetisch produktiven Herzen aufgehen könnte, wie sie unsere Welt eben nicht mehr hervorbringt. Unter dem Drange dieses ihm untrüglich bewusst gewordenen inneren Müssens würde einem so ausgerüsteten Manne eine Kraft erwachsen, welcher kein sogenannter freier, etwa Zoll- oder Freihandels-Wille zu widerstehen vermöchte. Diess scheint aber die wunderliche Lage zu sein, in welche das deutsche Volk gerathen ist: während z. B. der Franzose, und der Engländer, ganz instinktmässig sicher weiss, was er will, weiss diess der Deutsche nicht und lässt mit sich machen, was „man" will.

Ich glaube, ohne eitele Anmaassung sagen zu können, dass der von mir in jener Schrift „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ klar ausgearbeitete und vorgelegte Gedanke kein willkürlicher Auswuchs einer sich selbst schmeichelnden Phantasie war: vielmehr gestaltete er sich in mir aus dem immer deutlicheren Innewerden der gerade und einzig dem deutschen Geiste eigenthümlichen Kräfte und Anlagen, wie sie sich in einer bedeutenden Reihe deutscher Meister dokumentirt hatten, und — nach meinem Gefühle hiervon — einer höchsten Manifestation als menschen-volksthümliches Kunstwerk zustrebten. Von welcher Wichtigkeit dieses Kunstwerk, so bald es als ein stets lebenvoll sich neu gestaltendes Eigenthum der Nation gepflegt würde, für die allerhöchste Kultur dieser und aller Nationen zu verwenden wäre, durfte demjenigen aufgehen, welcher von dem Wirken unserer modernen Staats- und Kirchenverfassungen nichts Gedeihliches mehr sich versprechen kann. Wenn wir, mit *Schiller*, beide *barbarisch* nennen, so ist es — unerhört glücklicher Weise! — ein anderer grosser Deutscher, welcher uns den Sinn dieses „barbarisch“, und zwar aus der heiligen Schrift selbst, übersetzt hat. *Luther* hatte den elften Vers des vierzehnten Kapitels aus dem ersten Briefe Paulus' an die Korinther zu übertragen. Hier wird das griechische Wort *„bàrbaros“* auf den angewendet, dessen Sprache wir nicht verstehen; die Uebersetzung des Lateiners, für welchen *„barbarus“* bereits den griechischen Sinn verloren hatte, und dem unter Barbaren eben nur unzivilisirte und gesetzlose fremde Völkerstämme verständlich waren, liefert — somit schon nicht mehr zutreffend — eben dieses halb sinnlos gewordene *„barbarus“*. Alle folgenden Uebersetzer in jede andere Sprache sind dem lateinischen Beispiele nachgefolgt; besonders umständlich und seicht erscheint die französische Uebersetzung des Verses: *„Si donc je n'entends pas ce que signifient les paroles, ja serai barbare pour celui à qui je parle; et celui qui me parle sera barbare pour moi“;* — woraus man eine Maxime herleiten könnte, welche — nicht zu ihrem Vortheile — die Franzosen bis heute für ihre Beurtheilung anderer Nationen beherrscht, dagegen auch in dieser Beziehung Luther's Uebersetzung, wenn er *„bàrbaros“* mit *„undeutsch“* wiedergibt, unserem Ausblick auf das Fremde einen milderen, inagressiven Charakter zutheilt. *Luther* übersetzt nämlich (zum kopfschüttelnden Erstaunen unserer Philologen) den ganzen Vers folgendermaassen: „So ich nicht weiss der Stimme Deutung, werde ich undeutsch sein dem, der da redet; und der da redet, wird mir undeutsch sein.“ — Wer die innig getreue Wiedergebung des griechischen Textes genau erwägt, und nun erkennen muss, wie diese noch sprachsinniger als selbst der Urtext den inneren Sinn desselben uns zuführt, indem er „Deutung“ mit „deutsch“ in unmittelbare Beziehung stellt, der muss von einem tiefen Gefühle für den Werth, welchen wir in unserer Sprache besitzen, erwärmt und gewiss mit unsäglichem Kummer erfüllt werden, wenn er diesen Schatz frevelhaft uns entwerthet sieht. Dagegen hat man neuerdings gefunden, es würde besser gewesen sein, wenn Luther, wie andere Ketzer, verbrannt worden wäre; die römische Renaissance würde dann auch

Deutschland eingenommen und uns auf die gleiche Kulturhöhe mit unseren umgeborenen Nachbarn gebracht haben. Ich glaube annehmen zu dürfen, dass dieser Wunsch Manchem nicht nur „undeutsch", sondern auch „barbarisch", im Sinne unserer romanischen Nachbarn, vorkommen wird. Wir dagegen wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbarisch" Schiller's bei der Bezeichnung unserer Staats- und Kirchenverfassungen mit Luther als „undeutsch" übersetzen; womit wir dann, dem *Müssen* des deutschen Geistes nachforschend, vielleicht selbst eben zum Gewahren eines Hoffnungsdämmers angeleitet werden dürften.

Ist der Deutsche, unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidend, neben diesen so fertig erscheinenden lateinisch umgeborenen Nationen Europas eine bereits zerbröckelte und seiner letzton Zersetzung entgegensiechende Völkererscheinung, oder lebt in ihm noch eine besondere, der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige, um desswillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erschwerendsten Verzögerungen zur vollbewussten Reife gedeihende Anlage, — eine Anlage, die, vollkommen ausgebildet, einer weit ausgedehnten neuen Welt den Untergang der uns jetzt noch immer so überragenden alten Welt ersetzen könnte?

Diess ist die Frage; und in ihrer Beantwortung haben wir das *Müssen* aufzusuchen. Hier will es uns nun dünken, als ob das, was die Deutschen in ihren Reformationskämpfen verloren, als Einheit und europäische Machtstellung, von ihnen aufgegeben werden musste, um dagegen die Eigenthümlichkeit der Anlagen sich zu erhalten, durch welche sie zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein dürften. Was wir nicht sein *müssen*, *können* wir auch nicht sein. Wir könnten mit Hilfe aller uns verwandten germanischen Stämme die ganze Welt mit unseren eigenthümlichen Kulturschöpfungen durchdringen, ohne jemals Welt-Herrscher zu werdon. Dio Benützung unserer letzten Siege über dio Franzosen beweist diess: Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, — keines von diesen bezeigt Furcht vor unseror Herrschergrösse, trotzdem ein Napoleon I, nach solchen vorangegangenen Erfolgen, sie leicht dem „Reiche" unterworfen hätte; diese Nachbarn innig uns zu verbinden haben wir leider aber auch versäumt, und nun machte uns kürzlich ein englischer Jude das Gesetz. Grosse Politiker, so scheint es, werden wir nie sein; aber vielleicht etwas viel Grösseres, wenn wir unsere Anlagen richtig ermessen, und das *Müssen* ihrer Verwerthung uns zu einem edelen Zwange wird.

Wo unsere undeutschen Barbaren sitzen, wissen wir: als Erkorene des „*suffrage universel*" treffen wir sie in dem Parlamente an, das von Allem weiss, nur nichts vom Sitze der deutschen Kraft. Wer diesen in unseren Armeen sucht, kann durch einen Zustand getäuscht werden, in welchem diese gerade jetzt und heute sich uns darstellen; jedenfalls läge ihm aber doch diejenige Kraft näher, welche diese Armeen erhält: dies ist aber unleugbar die deutsche Arbeit. Wer sorgt für diese? England und Amerika wissen uns

damit bekannt zu machen, was deutsche Arbeit ist: die Amerikaner bekennen uns, dass die deutschen Arbeiter ihre besten Kräfte sind. Es hat mich neu belebt, hierüber vor Kurzem von einem gebildeten Amerikaner englischer Herkunft aus dessen eigener genauer Erfahrung belehrt werden zu können. Was macht unser „suffrage-universel-Parlament" mit den deutschen Arbeitern? Es zwingt die Tüchtigsten zur Auswanderung und lässt den Rest in Armuth, Laster und absurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen. Wir sind nicht klug, und wann wir es einmal werden müssen, dürfte es dann vielleicht nicht hübsch bei uns aussehen, da wir nicht zur rechten Zeit von innen heraus gemusst haben, sondern unseren freien Willen in Handeln und Tandeln uns führen liessen.

Was soll aber da die Kunst, wo nicht einmal die erste und nöthigste Lebenskraft einer Nation gepflegt, sondern höchstens mit Almosen dahingepäppelt wird? Wir lassen uns Bilder malen: das ist Alles; trotzdem unsere talentvollsten Maler wissen und bekennen, dass sie den grossen Malern früherer Perioden gegenüber unmöglich aus dem Stümpern herauskommen können, — vermuthlich des steten Fortschrittes wegen, in welchem wir uns befinden. Wie sollte dieser „Fortschritt" aber etwas von *uns* wissen dürfen, die wir, den tiefsten Anlagen des Deutschen entsprechend, ein Höchstes im Sinne haben?

Aber, die wir für unsere Hoffnung uns schmeicheln wollen, mit der Erkenntniss seiner wahren Anlagen auch der ganzen Kraft des Deutschen mächtig zu sein, wie machtlos sind wir Jenen gegenüber, die unserer Noth, weil sie ihnen fremd ist, spotten und im Gefühle ihrer Macht uns verächtlich den Rücken wenden! Es ist nicht gut mit ihnen anzubinden, denn sie haben den vornehmen Muth des Reichen dem Bettler gegenüber: was bekümmern sie sich um das „Déluge", das etwa nach ihnen kommen dürfte?

Gegen diese sonderbare, sich gegenseitig zur Ermuthigung dienende, Vornehmheit seiner Gegner, welche den Armen, gänzlich Machtlosen und zur Aengstlichkeit Herabgedrückten unangreifbar und unbezwingbar erscheinen musste, erfand *Oliver Cromwell* ein Mittel. Die von der Stadt London angeworbenen brodlosen Ladendiener und Schankaufwärter waren unfähig der Reiterei der übermüthig kühn auf sich vertrauenden Edelleute zu widerstehen. „Wir müssen," meinte Cromwell, „eine Truppe haben, die von einem noch stärkeren Selbstgefühle belebt ist, als jene: das kann uns aber nur Gottesfurcht und ein starker Glaube geben. Lasst mich meine Leute werben, und ich stehe dafür, dass sie nicht geschlagen werden." Bald standen die unbesieglichen Schwadronen da, und Englands Geschichte begann von Neuem. Glücklicherweise haben wir mit der Anführung dieses Beispiels nicht auch den Geist anzurufen, dem das Haupt eines Königs zum Opfer fallen musste: weder Gideon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen, wenn wir den deutschen Geist in unseren Seelen wachrufen und sein Werk zu fördern uns tüchtig machen

wollen. Forschen wir genau und prüfen an Allem, was uns als Meinung und Gewohnheit beherrscht, was in ihm — nach Schiller „barbarisch“ — nach Luther „undeutsch“ ist, da wir doch nur im „Deutschen“ echt und wahrhaftig sein können. Fürchten wir uns z. B. nicht vor den Herren Perles und Schmelkes in Wien, auch wenn wir durch ihre Assoziation mit dem Dr. Spitz jene herrlichen Namen für Spitznamen halten, und unter ihrer Maske eine ungeheure Macht der Gegenwart vor uns stehend vermuthen müssten: das „Organ für Hochschulen“ jener Herren, welches uns kürzlich zu unserer Demüthigung zugeschickt wurde, dürfte wohl an den Hochschulen selbst, namentlich in Berlin, nicht aber bei der gesunden Bürgerschaft Wiens — obwohl es hierbei recht ersichtlich auf die Stimmung der Bevölkerung Oesterreichs abgesehen war — aufregend wirken, wenn es vor der Gefahr der „Deutschthümelei“ von unserer Seite her warnt.

Wenn wir überhaupt mit einer Erkenntniss, und einem damit vielleicht verbundenen Opfer, der (im Sinne der Lage Cromwells gesprochen) Kavallerie unseres Feindes gegenüber uns recht sattelfest machen wollten, hätten wir zunächst der Wirkung der Zeitungspresse unter uns eine immer eingehendere Aufmerksamkeit zu widmen.

Die Natur will, sieht aber nicht. Hätte sie voraussehen können (wie diess Schopenhauer so anschaulich als Beispiel anführt), dass der Mensch einmal künstlich Feuer und Licht hervorbringen würde, so hätte sie den armen Insekten und sonstigen Animalien, welche in unser Licht sich stürzen und verbrennen, einen sichern Instinkt gegen diese Gefahr verliehen. Als sie dem Deutschen seine besonderen Anlagen, und hierdurch seine Bestimmung, einbildete, konnte sie nicht voraussehen, dass einmal das Zeitungslesen erfunden würde. Im Uebermaass ihrer Zuneigung gab sie ihm aber soviel Erfindungssinn, dass er selbst sein Unglück sich durch die Erfindung der Buchdruckerkunst bereitete. Künstliches Feuer, wie künstlicher Buchdruck, sind an und für sich nicht unwohlthätig; nur den Deutschen sollte wenigstens der letztere in zunehmende Verwirrung bringen. Mit dem Buchdruck fing der Deutsche bereits an übermüthig zu latinisiren, sich übersetzte Namen beizulegen, seine Muttersprache zu vernachlässigen und sich eine Litteratur herzurichten, welche dem eigentlichen Volke, das bis dahin mit dem Ritter und Fürsten die gleiche Sprache redete, fremd blieb. Luther hatte viel Noth mit der Buchdruckerei: er musste den Teufel der Vieldruckerei um ihn herum durch den Beelzebub der Vielschreiberei abzuwehren suchen, um am Ende doch zu finden, dass für dieses Volk, um welches er sich so unsäglich abgemüht hatte, bei Lichte besehen, ein Papst gerade recht wäre. Worte, Worte — und endlich Buchstaben und wieder Buchstaben, aber kein lebendiger Glaube! Doch es kam noch zum Zeitungsschreiben, und — was viel schrecklicher ist — zum Zeitungslesen. Welcher unserer grossen Dichter und Weisen hat nicht mit zunehmender Beängstigung die durch das Zeitungslesen stets abnehmende Urtheilsfähigkeit des deutschen Publikums empfunden

und beklagt? Heut zu Tage ist es aber bereits so weit gediehen, dass unsere Staatenlenker weniger die Meinungen der durch allgemeines Stimmrecht gewählten Volksvertreter, als vielmehr die Auslassungen der Zeitungsschreiber beachten und fürchten. Man muss diess endlich begreifen; so verwunderlich es auch ist, dass gerade für den Aufkauf der Presse, wenn sie denn einmal so furchtbar ist, die Regierungen nicht das nöthige Geld auftreiben können; denn zu kaufen ist doch endlich Alles. Nur scheint allerdings unsere heutige Presse auf allem Gelde der Nation selbst zu sitzen: in einem gewissen Sinne könnte man sagen, die Nation lebt von dem, was die Presse ihr zukommen lässt. Dass sie geistig von der Presse lebt, muss für unleugbar gelten: welches dieses geistige Leben ist, ersehen wir aber auch, namentlich an dem „erweiterten Gesichtskreise“, der in der armseligen Bierstube, wenn die Tische nur tüchtig mit Zeitungen belegt sind, sofort jedem von Tabak verqualmten Auge sich öffnet!

Welche sonderbare träumerische Trägheit mag es doch sein, welche den Deutschen unfähig macht, selbst zu erkennen, und ihm dagegen die leidenschaftliche Gewohnheit pflegt, sich um Dinge zu bekümmern, die er nicht versteht, eben weil sie ihm fern liegen? Alles, was er nicht kennt, traut er aber unbedingt dem Zeitungsschreiber zu wissen zu: dieser belügt ihn täglich, weil er nur will, nicht aber weiss; das ergetzt nun aber den Zeitungsleser wieder, denn auch er nimmt es endlich nicht mehr so genau, wenn er nur — Zeitungen lesen kann!

Ich glaube hier das ärgste Gift für unsere geistigen sozialen Zustände erkennen zu müssen; auch nehme ich an, dass ein grosser Theil meiner Freunde die gleiche Einsicht gewonnen hat. Nur bin ich noch selten, oder fast nie, selbst bei meinen Freunden, auf eine bestimmte Ansicht darüber gestossen, wie diesem Gifte seine schädliche Kraft zu entziehen sei. Noch ist fast ein jeder der Meinung, ohne die Presse sei nichts zu thun, somit — auch nichts gegen die Presse. Es scheint einzig nur mir bisher noch beigekommen zu sein, dass die Presse nicht zu beachten sei, wobei mich das Gefühl davon leitete, welche Genugthuung mir wohl derjenige Erfolg geben würde, den ich durch die Presse gewinnen dürfte. Mein Nichterfolg in Paris that mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines durch mich beängstigten, verborgen bleibenden Antagonisten erkauft haben würde? Diese Herren Zeitungsschreiber, — die einzigen, welche in Deutschland ohne ein Examen bestanden zu haben angestellt werden! — leben von unserer Furcht vor ihnen; Unbeachtung, gleichbedeutend mit der Verachtung, ist dagegen ihnen sehr widerwärtig. Vor einigen Jahren hatte ich in Wien einmal dem Sängerpersonale meiner Opern zu sagen, dass ich eine sie betreffende Erklärung ihnen mündlich kund gäbe, nicht aber gedruckt und öffentlich, weil ich die Presse verachte. In den Zeitungen wurde Alles wortgetreu referirt, nur statt: „ich verachte die Presse“ war zu lesen: „ich hasse die Presse.“ So etwas wie Hass vertragen sie sehr gern,

denn „natürlich kann nur der die Presse hassen, welcher die Wahrheit fürchtet!" — Aber auch solche geschickte Fälschungen sollten uns nicht davon abhalten, ohne Hass bei unserer Verachtung zu bleiben: mir wenigstens bekommt diess ganz erträglich. Zur Durchführung eines richtigen Verhaltens gegen diese Zeitungs- und Libellen-Presse hätten wir demnach gar keinen andern Anfwand nöthig, als den der Abwehr jeder Versuchung sie zu beachten; und beinahe muss ich glauben, dass diess manchen meiner Freunde doch noch sehr schwer fallen möchte: immer leben auch sie noch in dem Wahne, widerlegen zu können, oder wenigstens doch die Zeitungsleser richtig aufklären zu müssen. Allein, gerade diese Zeitungsleser machen ja das Uebel aus: wo wären denn die Schreiber, wenn sie keine Leser hätten? Dass wir ein Volk von Zeitungslesern geworden sind, hierin liegt eben unser Verderb. Wie würde es denn jener litterarischen Strassenjugend beikommen, das Edelste mit schlechten Witzen zu besudeln, wenn sie nicht wüssten, dass sie uns damit eine angenehme Unterhaltung gewähren? Ist nicht ein Volk selbst gerade Das, als was es sich vertreten lässt? Die Abgeordneten, die wir zu irgend welchen Berathungen delegirten, sind unser Werk: irrten wir bei der Wahl aus Unkenntniss, so ist die Unkenntniss unser Gebrechen; betheiligten wir uns nicht bei der Wahl, so wird unsere Gleichgiltigkeit bestraft; müssen wir nach schlechten Wahlgesetzen wählen, so sind wir daran Schuld, dass man sie uns auferlegen durfte. Kurz, wir selbst sind diejenigen, die zu uns reden und uns regieren. Wie können wir uns nun wundern, dass so zu uns geredet wird, und wir so regiert werden, wie es uns endlich wiederum nicht gefallen will? Was ist der ganze Witz unserer Zeitungsschreiber anderes, als unser Behagen an ihm? Wie könnte diese „Macht" der Presse bestehen, wenn wir sie einfach ignorirten? Und wie wenig Anstrengung nur hätte uns das zu kosten!

Dennoch dürfte es ohne Anstrengung nicht abgehen. Wir müssten eben die Kraft haben, uns andere Gewohnheiten anzubilden. Für eine Gewohnheit des geistigen Verkehres der Deutschen in einem edelsten volksthümlichen Sinne kennen die Leser meiner Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" das von mir in das Auge gefasste Ideal, und habe ich daher nicht nöthig heute auf seine Darstellung mich weiter einzulassen. Gebt diesem Ideale in euren Gewohnheiten einen real befruchtenden Boden, so muss hieraus eine neue Macht hervorgehen, welche jene Aktien-Litteratur-Macht mit der Zeit gänzlich entwerthet, wenigstens insoweit, als sie unseren inneren Wünschen einer Veredelung des öffentlichen Kunstgeistes der Deutschen verhindernd und zersplitternd sich entgegenstellte. Nur ein sehr ernstliches, durch grosse Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann aber solche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden: aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Nothwendigkeit kann aber nichts Echtes und Wahres begründet werden.

Mögen meine Freunde sich namentlich auch über mich nicht täuschen, wenn ich ihnen jetzt mit Geduld und Ausdauer voranschreite. Gerade dass unsere Kräfte jetzt im Wachsen begriffen sind, gibt es mir ein, voreilige Versuche, denen noch kein dauernder Erfolg zugesprochen werden kann, fern zu halten. Dass ich selbst die Hoffnung noch nicht aufgegeben habe, bezeuge ich dadurch, dass ich die Musik zu meinem „Parsifal" in diesen Tagen vollenden konnte. Wie die beglückendste Gunst meines erhabenen Wohlthäters mich einst zu der Entwerfung dieses Werkes begeisterte, hat mich jetzt das noch nicht mir verlorene Vertrauen auf den Deutschen Geist bei seiner Ausführung erwärmt. Viel, Viel liegt aber noch vor mir, was sich nach meinem Gefühle zwischen die Ausführung meines Werkes und dessen Darangebung an die Oeffentlichkeit drängt. Diess soll überwunden werden; doch, wer mit mir hoffen will, der hoffe auch nur in meinem Sinne: kann ihm ein flüchtiger Anschein nicht mehr genügen, so hofft er mit mir.

Richard Wagner.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Vertauschungen zwischen verschiedenen Exemplaren aus derselben Gattung finden wir nicht nur bei *solchen* Worten, welche, wie die bisher beobachteten Präpositionen und Konjunktionen, Beziehungen ausdrücken, also logischen Werthes sind, sondern sogar bei den rein sprachlichen Grundwörtern zum Ausdrucke selbständiger Bedeutung. Während der Betrachtung der heutigen Behandlung dieser s. z. s. fundamentalen Wortklassen werden wir, jener selbständigen sprachlichen Bedeutung derselben gemäss, von den falschen Wortanwendungen bereits auch bis zu falschen Wortbildungen gerathen.

Sehen wir uns nun zuerst den heute üblichen Gebrauch der Adjektive näher an, so bemerken wir am Häufigsten Vertauschungen aus dem unseligen, oft ganz unbewusst wirkenden Drange nach *Verkürzung*, so z. B. wenn Paul d'Abrest in der „Gartenlaube" ein Volk, welches sich aufgelehnt hat, kurzweg ein *aufgelehntes* Volk nennt, etwa, wie es schon ganz gebräuchlich geworden ist, einen *verstorbenen* König zur Abwechslung einen *verlebten* zu nennen, was doch vernünftiger Weise nur als Verkürzung eines Ausdruckes wie „ein sein Leben verlebt *habender*" aufgefasst werden könnte; — oder, wenn Imanuel Rosenstein in der „Gegenwart" aus einer „zu Grunde liegenden Verschiedenheit" der Kürze halber eine unsinnige *grundlegende* werden lässt; wenn ferner Gutzkow eine Ueberraschung, welche Erstarren verursacht,

schlichtweg als *erstarrende Ueberraschung* bezeichnet, und einen Ton des Erstaunens einen *erstaunenden Ton* nennt. Hierzu gesellte E. Werner in der „Gartenlaube“ einmal *empfindliche Mienen*, um nicht sagen zu müssen, dass die Mienen von Empfindlichkeit des Sprechenden oder Hörenden gezeugt hätten, — wogegen sie an anderer Stelle, bei dem Satze: „jetzt um die Mittagsstunde, sagte der Doktor *befremdend*,“ im Drange der Vereinfachung eines Ausdruckes wie „mit dem Tone der Befremdung“, die Partizipien völlig verwechselte und anstatt des richtigen passiven „befremdet“ eben jenes falsche aktive Partizip des Präsens setzte. Ebenso, wie ein ganz gleichgiltiger Kunstreporter in der Augsburger Allgemeinen Zeitung sich die Sache gewohnter Weise bequem machte und anstatt „in Hinsicht auf den Gesang, die Darstellung, die Ausstattung und die Inscenirung“ einfach „in sanglicher, darstellender, ausstattender und inscenirender Hinsicht“ sagte, so spart sich auch schon der höchst anständige und kultivirte Romanschriftsteller unserer Tage, mittels einer sinnlos zusammenschiebenden adjektivischen Konstruktion, die lästig verdeutlichenden Worte, wenn er z. B., wie Otto Roquette, kurz hinschreibt: „er begann in *überrumpelter Stimmung* einzupacken.“ So machen es die Leute, die sich von der wirren Fülle des zu Schreibenden, wie sie unserer Zeit eigenthümlich ist, ruhelos bedrängt fühlen. — Ist aber das Adjektiv in dieser Weise einmal zum bequemen Hilfsmittel für die überall erwünschte Verkürzung des Ausdruckes geworden, so liegt es nahe, dass der Drang nach solcher Verkürzung auch zu leichtfertiger Vermehrung der Adjektive durch Neubildung führt, welche bei dem Mangel eines lebendigen Sprachsinnes meistens in sehr monotoner und unbesonnener, äusserlicher Zusammensetzung jedes beliebigen Stammes mit der unverstandenen, aber um ihrer Kürze willen beliebten Nachsilbe *lich* zu bestehen pflegt. Die schöne deutsche Kraft der Wortbildung wird so von dem modernen Unverständnisse auf das Bedenklichste ausgenutzt, welches sich dabei vornehmlich auf die Substantivstämme geworfen hat, mitunter aber doch auch, wenn ihm die häufigen Partizipialkonstruktionen langweilig werden, Verbalstämme dazu benutzt und dann gewöhnlich etwas recht Geschmackloses, nach Art des *„erreglichen* Knaben“ von Daniel Jacoby in der „Gegenwart“, hervorbringt.

Ueberhaupt trägt die heute übermässig häufige Verwerthung des vorzüglich bequemen Mittels der Worte sparenden Zusammensetzung, in der Manier mongolischer Agglutination, unglaublich viel zur Verhässlichung des allgemeinen Typus der modernen deutschen Sprache bei. Jene „eindringensvollere Popularisirung“ aus der Nationalzeitung, jenes „uniformgewohnte Volk“ und jene „metallgeschnitzten Götzen“ aus der Augsburger Allgemeinen, jene „fortschrittsgesättigte Zeit“ E. Linhart's im „Bazar“, jene „balkenverklammerten Gründe“ und jener „tochteropfernde Agamemnon“ Fr. Spielhagen's in Westermann's Monatsheften, die ich schon bei anderer Gelegenheit zitirt habe, sind nur sehr geringe Proben aus der Masse der Tausende dieser Ungethüme, zu welcher, in der Giftluft der Zeit, ein ursprünglicher Vorzug unserer

Sprache für deren vernichtenden Schaden herangewachsen ist. Am Liebsten scheinen solche Zusammensetzungen gebildet zu werden, um eine präpositionelle Konstruktion sparsam zu umgehen; da nun aber im natürlichen Leben der Sprache die Zusammensetzung sich auf solche Fälle beschränkt, wo die zusammengesetzten Worte in einem ganz direkten Verhältnisse zu einander stehen, wo also etwa das voranstehende Wort als Subjekt oder Objekt zu dem nachfolgenden Verbalbegriffe, oder als abhängiger Genetiv zu dem nachfolgenden Nominalbegriffe aufzufassen ist, so muss durch die zunehmende Gewohnheit alle möglichen präpositionellen Verhältnisse ohne Unterschied auf dieselbe zusammengedrängte Weise auszudrücken, oder vielmehr um ihren Ausdruck zu bringen, die charaktervolle Form der Sprache mit Nothwendigkeit mehr und mehr verfälscht, verflüchtigt und verwischt werden. Noch verstärkt aber wird dieser schädliche Einfluss dadurch, dass gewisse dieser Bildungen mit Vorliebe als geradezu unentbehrliche Redensarten des modernen Jargons betrachtet nnd angewandt werden. Hierzn gehört das schon einmal erwähnte *„diesbezüglich“* statt: *auf* dies bezüglich, und ferner das interessante Paar: *„selbstverständlich“* und *„selbstredend“*, an deren nacheinander bei uns aufgekommener Beliebtheit wir ein Exempel dafür haben, wie auf eine verhältnissmässig noch geringere Lockerung des logischen Sinnes, bei der uns beherrschenden Leichtfertigkeit in der Behandelung der Sprache überhaupt, sofort eine bereits ausgebildete logische Unsinnigkeit zu folgen pflegt. Goethe hatte einmal vollkommen richtig das Wort „Selbstverständniss“, nach Analogie von „Selbsterkenntniss“, zur Bezeichnung des einfachen objektiven Verhältnisses des „sich selbst Verstehens“ oder des „Verständnisses seiner selbst“ gebildet. Das neuere Adjektiv *„selbstverständlich“* hat aber mit diesem einfachen Verhältnisse nichts zu thun, sondern es soll etwas bezeichnen, was sich *von* selbst versteht, verwischt also völlig eine bestimmte präpositionelle Konstruktion und kann höchstens durch eine etwas *ungenaue Auffassung* entschuldigt werden, welche in dem „selbst“ nichts als eine grammatisch unbestimmte Verstärkungssilbe, etwa wie ein: ur-, erz-, haupt-, grund-, voll-, hoch- oder tief-, zu sehen sich begnügt. Hatte man diese oberflächliche Art der Wortbildung aber einmal zugelassen und sie als gewöhnliche Redensart fort und fort wiederholt, so fand auch bald ohne besondere Schwierigkeit die weit unsinnigere Nachbildung *„selbstredend“* bei nns die freundlichste Aufnahme und Verbreitung, obwohl doch diese brutal zusammengeschobene Bezeichnnng einer Sache, die *für* sich selber redet, durch keinerlei Deutung, weder grammatisch noch logisch, zu rechtfertigen ist, zumal, da sie schliesslich nur noch dazu dienen soll, den schlichten adverbiellen Begriff eines „natürlicherweise“ in sinnlosem Jargongeplapper albern umschrieben auszudrücken. Nach der Analogie dieses Wortes könnte man etwa einen für sich selber lebenden Eremiten kurzweg einen *Selbstlebenden* nennen, und dieses „selbstlebend“ dann als Ersatz für „einzeln“ gebrauchen. Ganz abgesehen von der Falschheit der Bildung, ist es widerwärtig erstaunlich zu beobachten, in welche abstrusen Situationen der dabei

ganz vergessene Grundbegriff des „Redens“ durch den unbesonnenen Gebrauch des Wortes als beliebte Redensart geräth. Auf diese Abstrusität hin prüfe man nur einmal z. B. die folgenden, ganz unbesorgt hingeschriebenen Sätze eines brillanten Zeitungsberichtes: „Das *Rathhaus* hatte *selbstredend* seinen Flaggenschmuck angelegt. — Die Prinzessinnen-Bräute *trugen selbstredend* weisse *Spitzenschleier*. — Die Botschafter hatten *selbstredend illuminirt“!* Ja, wenn man ferner in der unsinnigen Phrase *„selbstredend* nur figürlich *gesprochen“* wohl noch eine gewisse Uebereinstimmung der Begriffe sehen konnte, so fällt doch jede schwache Ahnung der Möglichkeit eines im geringsten Maasse vernünftigen Gedankens völlig fort bei Sätzen, die geradezu ein *Schweigen* ausdrücken sollen, wie: „über Zeit und Ort des Duells wird *selbstredend* unverbrüchliches *Schweigen* bewahrt“, „Vergehungen, welche näher zu bezeichnen wir *selbstredend Abstand nehmen* müssen“, *„selbstredend* kann jetzt von einer Ausführung des Gedankens *keine Rede* mehr sein“, und bei der in unseren Zeitungsannoncen sehr häufigen Phrase: „strengste *Diskretion selbstredend.“* Wenn aber die unglückliche Redensart in unseren Alltagsblättern bereits auf das Ueppigste wuchert, und keiner der dafür arbeitenden Journalisten sich im Geringsten scheut, z. B. von einer *„selbstredend* ohne Zwischenpausen gespielten *Tragödie“* zu sprechen oder den Satz zu schreiben: „dass er *nicht* erscheinen wird, *ist selbstredend“*, so wird der fruchtbare Same des Unsinnes auch bald in den Styl unserer besten Schriftsteller hinüber getragen, und blüht dort wirklich schon in einzelnen Exemplaren bedrohlich auf; wie ich z. B. bei Ludwig Noiré, dem Verfasser eines vorzüglichen Werkes über den „Ursprung der Sprache“, einen dem obigen ganz gleich gebildeten Satz gefunden habe: „dass der Einfluss Kants eine grosse Vertiefung der Auffassung bewirken musste, *ist selbstredend“*, worauf sogleich folgt: „der Fehler ist, die Vernunft als *selbstverständlich* in allen Dingen wirksam anzunehmen.“ An diesen Beispielen kann man ersehen, wie bei uns der elegante moderne deutsche Styl entsteht.

Diese Manie der abkürzenden Zusammensetzung führt dann, in natürlicher Progression, zu noch weiteren sprachlichen Unzuträglichkeiten, von denen ich hier nur die Einwirkung auf die Bildung der Komparation erwähnen will. Man gewöhnt sich daran bei einem zusammengesetzten Adjektiv kurzweg, wie bei jedem einfachen, die Steigerungsform des Komparatives oder Superlatives immer am Ende anzubringen, gleichviel, ob wirklich das, derart gesteigerte, zweite Wort, oder nicht vielmehr das, ungesteigert bleibende, erste, dem Sinne nach als gesteigert zu bezeichnen war. So findet man von dem beliebten „selbstverständlich“ den Komparativ „um so selbstverständlicher“ gebildet, obwohl die Steigerung sich speziell auf den Begriff des „selbst“ beziehen soll, und daher etwa durch: „um so mehr selbstverständiich“ oder richtiger noch: „um so mehr von selbst verständlich“ hätte ausgedrückt werden mögen. So liest man z. B. von „hochgestelltesten Anforderungen“, von „wohlgelungensten Scenen“, von „weitgehendsten Umgestaltungen“ und von

„grossklingendsten Namen“, wo statt der an sich schon unzuträglichen Steigerung besonders der präsentialen Partizipialformen allein die Begriffe „hoch“, „wohl“, „weit“ und „gross“ zu steigern gewesen waren. In der Musikzeitung „Signale“ lese ich von einer *„lusterregendsten* und *lusterweckendsten* Schule“, wo es hätte heissen sollen: „die *grösste Lust* erregend u. s. f.“ Diese irrthümliche Weise dringt dann auch dort ein, wo zwei zusammengehörige Worte, deren eines zu steigern wäre, wirklich ohne zusammengesetzt zu sein auftreten, wie z. B. die „demokratisch entwickelteren (statt: mehr demokratisch entwickelten) Städte“ Karl Blind's in der „Gegenwart“ und das „grossartig angelegteste Werk“ Ferdinand Hiller's in Westermann's Monatsheften. Im Bestreben die verworrene Sache der Komparation auf jeden Fall recht gut zu machen, steigern schliesslich Viele alle beide Worte, was ich am meisten bei musikalischen Schriftstellern gefunden habe, gleich als wenn diese durch das affektive Wesen ihrer Kunst überhaupt in eine vorzüglich superlativische Ausdrucksweise hineingerissen würden. Superlativ über Komparativ ist so gehäuft in dem Satze: „B. war nicht der *minderglücklichste* der musikalischen Zugvögel“, und gar Superlativ auf Superlativ: „X. hat eines der *bestgeleitetsten* Orchester“. Hier treibt also der Drang nach Verkürzung, welcher die Zusammensetzungen verursacht, die Unsinnigkeit innerhalb einer Wortgattung, der Adjektive, in eine von ihrer Grundform abgeleitete andere Art, die Komparation, hinüber. Damit aber begnügt die Unsinnigkeit sich noch nicht; sie wird von demselben Drange selbst über die Gränze der Gattung hinausgetrieben: sie greift zerstörend in Gebrauch und Bildung der Adverbien ein, welche sie, mit leichtfertiger Beseitigung jener Gränze, rasch selber zu Adjektiven verkürzt; worüber wir nun wiederum Schopenhauer's Urtheil vernehmen mögen.

„Hieher (zu den Beispielen falscher Kürze) gehört auch der, jetzt allgemeine adverbiale Gebrauch mancher Adjektive, z. B. „ähnlich“, und „einfach“, der mir allemal wie ein Misston klingt. In keiner Sprache erlaubt man sich, Adjektive ohne Weiteres als Adverbien zu gebrauchen. Was würde man sagen, wenn in anderen Sprachen einer schriebe: *similis* statt *similiter, simplex* statt *simpliciter, pareil* statt *pareillement, simple* statt *simplement, like* statt *likely, simple* statt *simply*. Nur Deutsche und Hottentotten erlauben sich dergleichen, schreiben *„sicher“* statt *„sicherlich“* und dann statt *„gewiss“*. Blos der Deutsche macht keine Umstände, sondern geht nach seiner Laune, nach seiner Kurzsichtigkeit und Unwissenheit mit der Sprache um, — wie es seiner geistreichen Nationalphysiognomie entspricht. Dies alles sind keine Kleinigkeiten: es ist die Verhunzung der Grammatik und des Geistes der Sprache durch nichtswürdige Tintenklexer, *nemine dissentiente*. Die sogenannten *Gelehrten* (wissenschaftliche *Männer!)* eifern vielmehr den Journal- und Zeitungslitteraten nach: es ist ein Wettstreit der Dummheit und Ohrenlosigkeit. Die deutsche Sprache ist gänzlich in die *Grabuge* gerathen: Alles greift zu, jeder tintenklexende Lump fällt darüber her.“ — Dieser von Schopenhauer hier an

dem Beispiele der Verunstaltung der Adjektive aufgezeigte Trieb zur Verkürzung, in welchem sich wiederum die faule Flüchtigkeit der modernen Noth der Stoffbewältigung an der nicht mehr wirklich verstandenen Sprache auslässt, ist derselbe Trieb, der überhaupt unser Reden immer mehr zu einem formlosen Kauderwelschen macht und dieses leider dann auch zur ganz offiziell akzeptirten modernen Schriftsprache unserer gediegensten Autoren werden lässt, — derselbe Trieb, der die Verben um ihre nöthigen Hilfsverben verkürzt, wovon später noch die Rede sein wird, — derselbe, der die uns glücklicherweise noch erhaltene Dativendung *e* nachgerade gänzlich über die Seite gebracht hat, — der die Adjektive *„viel“* und *„wenig“* vor Substantiven leichtfertig unflektirt lässt, — der an Stelle von „ein solcher“ und „welch ein“ sich kurzweg mit *„solch“* und *„welch“* begnügt, — der statt „sowie“ und „sodass“ überall einfach *„wie“* und *„dass“* sagen lässt, gleichviel, ob der Sinn dadurch zerstört wird, wie etwa in Gottschall's Satze aus der „Gartenlaube“: „er hat ihnen die Zunge gelöst, *dass* sie zu plaudern anfingen“, — der auch gelegentlich ein „immerhin“ widersinnig in ein *„immer“* verwandelt, wie z. B. in A. v. Auer's Satze aus der Romanzeitung: „es war *immer* eine Zeit des Aufschwunges“, — der ferner haufenweise sich statt des „etwas“ des plebejischen *„was“* und statt des „dieses“ und „dessen“ durchweg, auch wo die prägnante volle Form nothwendig wäre, der Kürzungen *„dies“* und *„des“* bedient, oder für jedes „auf welches“ und „zu welchem“ ohne Unterschied ein unbestimmt knappes *„worauf“* und *„wozu“* setzt, und überhaupt die wohl zu beachtende Verschiedenheit der Bedeutung von „welcher, e, es“ und „der, die, das“ völlig verwischt, — der die zusammengezogenen Formen *„vom, im, am, zur“*, auch wo der Artikel von entschiedener Wichtigkeit wäre, der lieben Kürze halber überall bevorzugt und die oberflächliche Plaudermanier, die Worte „das“ und „es“ durch ein blosses apostrophirtes *s* zu ersetzen, in den ernstesten Schriftstyl einführt, — dem endlich schon Worte, wie „gerade“ und „meinethalben“ viel zu lang sind, sodass er sie in *„grade“* und *„meinthalb“* entstellt, u. s. f., u. s. f.*) — In dieser schludrigen Weise des alltäglichen Kammer- und Gassengeschwätzes zu schreiben, scheuen sich bereits unsere besten Schriftsteller nicht mehr; diese rücksichtslosen Verkürzungen der Sprachformen erscheinen ihnen durchaus nicht als etwas Anstössiges und Bedenkliches. Und so allgemein anerkannt und begünstigt, begnügt sich jener unselige Trieb natürlicherweise bald nicht mehr mit der „Beknappung“ solcher kleinen Worte allein: er zerstört ebenso, wie Partikeln und Pronomen, auch die schon oben betrachteten Adverbien und Adjektive, ja selbst die Formen der Haupt- und Grundwörter der Sprache: der Substantive und der Verben.

In Beziehung auf die Verkürzung, zunächst der Substantive, sagt Schopenhauer: „Vorzüglich hat diese vandalische Zerstörungswuth unserer

*) Schopenhauer erwähnt die beliebte Ersparniss der Buchstaben in dem Ausdrucke: „so etwas ist nicht *da*“, statt: vorhanden, und die schöne Verkürzung von „hinsichtlich“ zu *„hinsichts“*. —

„Wortbeknapper“ sich auf die Endsilben *„ung“* und *„keit“* gerichtet; eben nur weil sie die Bedeutung derselben nicht verstehen, noch fühlen, und, unter ihrer dicken Hirnschale, weit davon entfernt sind, den feinen Takt zu spüren, mit welchem überall unsere instinktmässig sprachbildenden Vorfahren jene Silbenmodulation angewandt haben, indem sie nämlich durch „ung“, in der Regel, das Subjektive, die Handlung, vom Objektiven, dem Gegenstande derselben, unterschieden; durch „keit“ aber meistens das Dauernde, die bleibenden Eigenschaften ausdrückten. Man betrachte z. B. nur die Wörter „Entschliessung, Entschluss und Entschlossenheit“. Jedoch viel zu stumpf um Dergleichen zu erkennen, schreiben unsere „jetztzeitigen“ rohen Sprachverbesserer z. B. „Freimuth“: dann sollten sie auch Gutmuth und Freigabe, wie auch Ausfuhr statt Ausführung, Durchfuhr statt Durchführung, schreiben“. „Wirklich gefunden habe ich, in einer vielgelesenen Zeitung, und zwar mehrmals „Unterbruch“ statt „Unterbrechung“; wodurch man verleitet werden kann zu denken, hier sei die gewöhnliche Hernia, im Gegensatz des Leistenbruchs, gemeint.“ „Mit Recht heisst es *„Beweis“*, hingegen nicht *„Nachweis“*, wie unsere stumpfen Tölpel es verbessert haben, sondern *„Nachweisung“*; weil der Beweis etwas Objektives ist (mathematischer Beweis, faktischer Beweis, unwiderleglicher Beweis u. s. w.): die Nachweisung hingegen ist ein Subjektives, d. h. vom Subjekt Ausgehendes, die Handlung des Nachweisens. Durchgängig schreiben sie „Vorlage“, wo nicht, wie doch das Wort besagt, das vorzulegende Dokument, sondern die Handlung des Vorlegens, also die *„Vorlegung“* gemeint und der Unterschied der analoge ist, wie zwischen Beilage und Beilegung, Grundlage und Grundlegung, Versuch und Versuchung, Eingabe und Eingebung, und hundert ähnlichen Wörtern. Aber wann sogar Gerichts-Behörden die Sprachdilapidation sanktionniren, indem sie nicht nur „Vorlage“ statt Vorlegung, sondern auch „Vollzug“ statt Vollziehung, „Vergleich“ statt Vergleichung schreiben — so darf es uns nicht wundern, alsbald einen Zeitungsschreiber den „Einzug einer Pension“ berichten zu sehen, — womit er ihre Einziehung meint, folglich dass sie ihren Einzug nicht ferner halten werde“. „Uebrigens aber beschränkt der in der Rede stehende Unfug sich keineswegs auf die Zeitungen: vielmehr ist er allgemein und wird in Büchern und gelehrten Zeitschriften mit gleichem Eifer und mit wenig mehr Ueberlegung getrieben. Da finden wir Präfixa und Affixa rücksichtslos unterschlagen, indem z. B. „Hingabe“ für Hingebung, „Missverstand“ für Missverständniss, „Wandeln“, für Verwandeln, „Lauf“, für Verlauf, „Meiden“, für Vermeiden, „Rathschlagen“, für Berathschlagen, „Schlüsse“, für Beschlüsse, „Führung“, für Aufführung, „Vergleich“, für Vergleichung, „Zehrung“, für Auszehrung gesetzt ist, und hundert andere, mitunter noch schlimmere Streiche dieser Art. Sogar in sehr gelehrten Werken finden wir die Mode mitgemacht: z. B. in der Chronologie der Aegypter von Lepsius, 1849, heisst es, S. 545. „Manethos fügte seinem Geschichtswerke — eine Uebersicht — nach Art ägyptischer Annalen, zu: — also „zufügen“, *infligere*, für „hinzufügen“,

addere; — um eine Silbe zu ersparen. Mit dieser *täppischen Art*, nur überall Silben abzuschneiden, *verhunzen* heut zu Tage alle schlechten Skribenten die deutsche Sprache, welche nachher nicht wieder herzustellen sein wird. Daher müssen solche Sprachverbesserer, ohne Unterschied der Person, gezüchtigt werden, wie die Schuljungen.“ — Die von Schopenhauer hier angezogenen Beispiele zu vermehren wird dem Beobachter heutiger Sprachproduktion nur allzu leicht gemacht. Ganz dem Schopenhauerischen Exempel „Lauf = *Ver*lauf“ entsprechend, redet z. B. Gutzkow in jenem Romane vom „*Laufe* des Desserts“; Herr Schricker in der National-Zeitung bedauert, dass „ein bezeichnender Typus wieder von der *Fläche* (statt *Ober*fläche der Erde) verschwinde;“ und eine zwiefache Wortbeknappung auf einmal, an Verbaladjektiv und Substantiv, lediglich zum Zwecke der Ersparung weniger Federstriche, bietet uns u. A. ein ebenfalls namhafter Romanschreiber, Karl Hoigel, in Westermann's Monatsheften dar, wo er einmal schreibt: „zwischen ihnen bestand eine *ungesprochene Einung*“, statt: „un*aus*gesprochene *Ver*ein*ig*ung“, oder wohl eigentlich: „*Einigkeit*“. Meistens hängt mit der Wortbeknappung eine solche Verwischung des logischen Sinnes zusammen, wie sie auch Schopenhauer's meiste Beispiele uns aufweisen: die Formen der abstrakten Begriffe, die gerade erst der neueren Sprache, dem neueren geistigen Leben gemäss, zu bestimmter logischer Differenzirung in vollstem Maasse zugewachsen sind, werden von uns Modernen, zum eigenen schweren Schaden, aufgegeben und durch die unpassende, aber kürzere Form des sinnlichen, objektiven Begriffes ersetzt. Zu Schopenhauer's Beispiele: „Vollzug = Vollziehung“ liefert der berühmte Bluntschli in der „Gegenwart“ ein besonders merkwürdiges Seitenstück, indem er im Titel seines Artikels: „Der *Vollzug* der Bundesbeschlüsse“ schreibt, darauf aber seinen Artikel selbst beginnen lässt: „Die *Vollziehung* der Beschlüsse u. s. w.“ Eben dort spricht Karl Blind von einer „*Vollzugsbehörde*.“ Die Verwechselung zwischen Vergleich und Vergleichung passirt, wie gewiss sehr Vielen, auch Herrn Schade in derselben Zeitschrift: „um *Vergleiche* verschiedener Bevölkerungen anzustellen.“ Neben den von Schopenhauer gerügten „Missverstand“ stelle ich den neuerdings oft anzutreffenden Ausdruck „*Kunstverstand*“ und neben den „Einzug der Pension“ Gutzkow's köstlichen „*Entzug* des Haschisch.“ In einer Anmerkung zu den oben zitirten Sätzen schreibt Schopenhauer: „Man kann sagen: die *Ausgebung* der neuen *Ausgabe* wird erst über acht Tage stattfinden;“ daran erinnerte mich der neuliche Zeitungssatz: „es *zwingt zu* einer neuen *Auflage* des Ganzen“, wo der Begriff des Zwingens entschieden den Begriff der Thätigkeit des gezwungenen Subjekts, also das Wort „*Auflegung*“ erfordorte. Die heute sehr beliebten Bildungen: *Stellungnahme, Beschlagnahme* u. dgl. m. gehören zu den Beispielen: Grundlage, Hingabe u. s. f.; und, wie Nachweis für Nachweisung, Versuch für Versuchung gebraucht wird, so schreibt u. A. Gumprecht in der National-Zeitung: Erwerb für Erwerbung, wenn er, überhaupt sehr schön, von einer „durch keinen *Erwerb* der Bildung gezügelten Kraft der Phantasie und

des Herzens" spricht. Noch besser macht es die Augsburger Allgemeine Zeitung, welche einmal aus Verhöhnung und Verspottung geradezu „*Hohn* und *Spott* von Zucht und Sitte" werden lässt, wonach man sich also Zucht und Sitte selber als höhnend und spottend vorzustellen hätte. Auffällig beliebt aber ist jetzt, zur Umgehung eines etwas längeren Ausdruckes abstrakter Begriffe, die Anwendung des kurzen objektiven Substantivs „*Gang*", in allen seinen präpositionellen Zusammensetzungen; aus der Leipziger Illustrirten Zeitung habe ich mir einem „*Entgang* der Anerkennung" und sogar einen „*Verdienstentgang*" notirt; in der Augsburger Allgemeinen Zeitung fand ich einen sehr bedenklichen „*Abgang* jeder höheren zivilisatorischen Idee" und in der National-Zeitung die Bemerkung: „das Museum erhält fast täglich neue *Zugänge*", woraus sich nur auf häufige architektonische Veränderungen an dem betreffenden Gebäude schliessen lässt; dagegen hat man in den Zeitungen Anstand genommen von dem raschen „*Hingang* Viktor Emanuels" zu sprechen, vielmehr den Begriff des *Hinscheidens* für edeler und passender gehalten, diesen aber nun wiederum in echt moderner Fassung zu einem raschen „*Hinscheid*" verkürzt.

Auch zu den letzten Beispielen Schopenhauer's, welche bereits die Verkürzungen auch der Verben betrafen, können wir zahlreiche neuere Seitenstücke liefern. Ich will nur die folgenden erwähnen: E. Werner in der „Gartenlaube": „der Verräther, dem wir dies Alles — *dankten*" (statt: *ver*dankten) und „was dem Menschenantlitz erst seinen höchsten Zauber — *leiht*" (statt: *ver*leiht); ferner aus der National-Zeitung: „wir — *halten* uns die Entscheidung vor" (statt: *be*halten); sodann O. Runk in der „Gegenwart": in die Abendfluthen — *eingelenkt*" (statt: *hin*eingelenkt) und in derselben Zeitschrift Rudolf Genée: „der Einfluss, den die Musik auf das Drama — *geübt* hat" (statt: *aus*geübt), endlich Gumprecht in der National-Zeitung: „Franziskaner *nisteten* sich in den Kathedern der Universitäten —" (fehlt *ein*), „Herr H. *brachte* zu dem Cellokonzert edlen Ton, tadellose Sauberkeit und geschmackvollen Vortrag —" (fehlt *mit*) und ebenso: „Herr O. *brachte* zur Partie des Grafen sympathischen Ton und schlichte Angemessenheit des Ausdruckes —", nichts weiter! — Wenn solche unsinnigen Missbildungen bei dem Gebrauche der Verben einmal möglich werden, so darf man sich freilich über die seltsamsten Erscheinungen auf diesem Gebiete nicht mehr wundern. Dass z. B. ein Entschluss „*bereift*" worden sei, ohne dass etwa hierzu besondere atmosphärische Verhältnisse nöthig gewesen wären, das ist man nachgerade durch die Lektüre der Zeitungen gewohnt geworden; neu waren mir dagegen die Ausdrücke in der National-Zeitung: „Wiesbaden ist von einem Dritten *benannt*" (statt: genannt worden; nämlich als Ort für den Kongress); „auf das Attentat hin (!) ist der Reichstag mit einem tiefeinschneidenden Gesetzvorschlage (!) *befasst worden*, die Ablehnung hat den Titel zur Auflösung des Reichstags gegeben" (dieser „befasst wordene" Reichstag erinnert an den Helden Paul Nerrlich's in der „Gegenwart", der *sich durchdulden* will);

„Alles ward vom Publikum lebhaft *verdankt*“ (statt: für Alles ward *ge*dankt), wofür ein anderes Mal das schöne Wort „*bebeifallt*“, etwa nach Analogie des bereits beliebten „*beschlagnahmt*“, gebraucht ist; was aber auch nicht viel heissen will, da sogar ein so bedeutender Aesthetiker, wie Max Schasler, sich nicht scheut, in seiner „Kritischen Geschichte der Aesthetik“ zu sagen: „Göthe hat auf Hirt *gerücksichtigt*.“ Während man einerseits abscheulich umständliche und, näher besehen, auch unsinnige Redensarten aus dem Kanzleistyle nachzuahmen sich beeifert und z. B. statt „umgehen“ lieber „Umgang nehmen“ (als wäre von einer Prozession die Rede) oder statt „berücksichtigen“ lieber „Rechnung tragen“ (als handelte es sich um irgend eine Belastung der Hände oder Schultern) und dergleichen seltsame Dinge sagt, so schiebt man doch andererseits, wie bei den letzten der obigen Beispiele, gerade mit besonderer Vorliebe mehre Begriffe in *ein* Wort kürzend zusammen und gewinnt so für die deutsche Sprache, gleich den schon betrachteten zusammengesetzten Adjektiven, auch eine Masse neuer verbaler und substantivischer Wortungethüme.

Von letzteren will ich nur Weniges noch anführen: z. B. die „*Partei- und Personenvoreingenommenheit*“ (statt: Voreingenommenheit *für* P. u. P.) des Herrn Schneegans in der Gegenwart; und den „*Durchschnittsthatbestand*“ (statt: durchschnittlich berechneten Thatbestand) des Herrn Olshausen in dem nämlichen Journale. Derselbe spricht auch einmal von einer „*inneren Verbrechensseite*“, indem er also einfach zur Ersparung eines Wortes den abhängigen Genetiv an das zugehörige Wort anklebt, eine äusserst beliebte Manier, die z. B. auch bei der „*Toiletteentfaltung*“ von E. Werner, der „*Feuchtigkeitserhaltung*“, der „*Nahrungsmittelproduktion*“ und den „*Pflanzennahrungsmitteln*“ der Augsburger Allgemeinen Zeitung angewendet worden ist. Hierbei kann man schliesslich gar nicht mehr recht unterscheiden, welche Worttheile zusammengehören, also ob z. B. von Mitteln der Pflanzennahrung oder von Nahrungsmitteln der Pflanzen die Rede sei. Die schnell schreibende Journalistik aber benutzt auch die allergeringste Gelegenheit sich auf diese bequeme Weise die Arbeit zu erleichtern: für Dinge (besser Verhältnisse oder Begebenheiten) im Orient sagt sie kurz: „*Orientdinge*“, und von solchen schlichten Kompositionen kommt sie alsdann bis zu den Monstrebildungen nach Art des „*Gemeindeeinkommensteuergesetzes*“ oder der „*Reichskanzleramtspräsidentenstelle*“ in der Augsburger Allgemeinen, welche übrigens auch von einer „*Durchschlagungsfähigkeit*“ (d. i. Fähigkeit zum Durchschlagen) zu erzählen weiss. Was dergestalt der Alltagsjournalist zusammensudelt, das ahmt ihm dann, ganz wie es Schopenhauer gesagt hat, der ernstere Schriftsteller wissenschaftlicher Abhandlungen und Romane unbedenklich nach, von denen z. B. Karl Blind eine „*Inanklagestandversetzung*“ und Karl Gutzkow ein „*Nachneunuhrzubettgehen*“ höchst mongolisch zu bilden, durchaus nicht weiter gewagt gefunden zu haben scheinen.

Wir sahen, wie bei der Zusammensetzung der Adjektive*) die darin waltende Unsinnigkeit noch in bedenkliche Progression gerieth, sobald ein solches Adjektiv durch Komparation weiter gebildet werden sollte, indem alsdann eine arge Verwechselung der Worttheile in Beziehung auf die Steigerung einzutreten pflegte. In ganz ähnlicher Weise verbreitet sich die Unsinnigkeit bei der Zusammensetzung der Substantive auch auf die von diesen abhängigen Worte, Adjektive, Genetive, oder ganzen Sätze. Die nur auf den einen Worttheil sich beziehenden Begriffe werden fälschlich zu dem anderen gesellt, weil dieser, der Bildung der Zusammensetzung gemäss, in derselben nunmehr den herrschenden Substantivbegriff darstellt. Wenn z. B. Gumprecht von einem „geistigen Modulationsumfang" spricht, so bedeutet dieses offenbar einen geistigen Umfang der Modulation, während der Schreiber damit vielmehr den Umfang der geistigen Modulation hat bezeichnen wollen, als welche Absicht aber durch einfache Voransetzung des Adjektives nicht mehr zu erreichen war, nachdem durch die Zusammensetzung der beiden Substantive das zum Adjektive gehörige unselbstständig geworden, und dagegen das andere zur Herrscherwürde des mit dem Adjektive verbundenen Substantivbegriffes gelangt war. Der abhängige Genetiv ferner kommt durch Zusammensetzung der Substantive in die schiefe Lage falscher Beziehung bei folgenden Beispielen: „Bereitungs*arten* eines Kunstweines" (in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, anstatt: Arten der *Bereitung* des Weines); „Wiedererweckungs*versuche* des Künstlerdramas" (im „Bazar": als wenn das Drama selbst die Erweckung versuchte!); „Verfall*zeiten* der griechischen und römischen Kultur" (in der Broschüre: Das Christenthum als der Befreier der Menschheit); „Verdeutschungs*buch* der in unserer Sprache gangbaren fremden Wörter" (Titel einer Schrift des Dekans Dr. Dobel); „Wagen*schau* der Fahrbahn" (Kürnberger, für: Anblick der *Wagen* auf der Fahrbahn); „Entstehungs*grund* der Last" (R. Kayser, in der „Gegenwart"); „betrachtet man den *Häufigkeitsverlauf der Todesursachen* (!) so lässt derselbe kein bestimmendes Moment für die *abweichenden Sterblichkeitsverhältnisse* (!) hervortreten" (Finklenburg in der „Gegenwart"). Die abhängige präpositionelle Konstruktion und die Worttheile einer substantivischen Zusammensetzung gerathen, durch letztere, in ein falsches Verhältniss der Abhängigkeit von einander z. B. bei H. v. Scheel's „Abhängigkeits*verhältniss von* einander" und bei Adolph Bötticher's „Urtheils*bildung über* den Werth der Olympischen Funde", zu welchen Exempeln aus der „Gegenwart" die Norddeutsche Allgemeine Zeitung noch eine „Einfluss*nahme* (!) *auf* die höchste Entscheidung", und, diesem Stylmuster des modernen Konservativismus gegenüber, der moderne Liberalismus des Herrn Lasker in der „Rundschau" ein „Befähigungs*zeugniss für* einen höheren ren Beruf" uns geliefert hat. Wenn endlich Herr Frohschamer in der

---

*) wozu nachträglich auch Spielhagen's „*formen- und gestaltenüberreicher* Traum" erwähnt werden möge —

„Gartenlaube“ einmal sagt: „die Beweis*kraft, dass* sie wirklich von einer unnatürlichen Macht stammen“, so können wir aus der Betrachtung dieses Beispieles genugsam lernen, wie durch Schuld der Zusammensetzung der Worte die logische Unsinnigkeit selbst bis in die Beziehungen der Sätze eindringt; denn nicht von dem Begriffe der *Kraft*, wie der sprachliche Ausdruck des obigen Beispieles es darstellt, sondern von dem Begriffe des *Beweises* war der Nebensatz „dass sie von einer unnatürlichen Macht stammen“ abhängig, und dieses Verhältniss ward durch die Zusammensetzung der Substantive gänzlich zerstört.

So hat uns denn die Betrachtung falscher Wortanwendungen über die falschen Wortbildungen bis in das Bereich der Satzbildungen geführt, denen wir noch ein besonderes Kapitel zu widmen haben werden. Bevor wir dieses jedoch beginnen lassen, wollen wir, noch ein wenig auf der Gränze stehen bleibend, im Anschlusse an die soeben beobachteten falschen Wortbeziehungen, eine Anzahl Dergleichen noch uns vergegenwärtigen, welche theils durch die sehr verbreitete, aus der Flüchtigkeit entspringende Manier einer falschen Wortstellung, theils wiederum durch die Anwendung wirklich falscher Wörter, also nicht nur in der äusseren stylistischen, sondern auch in der inneren logischen Form der Sätze sich äussert. Schopenhauer tadelt an Sätzen, wie: „ich kann es *nur loben*“ oder „ich kann es *nur missbilligen*“ den falschen Gebrauch des Wortes „*nur*“, durch welchen gerade das Gegentheil des eigentlich Gemeinten zum Ausdrucke komme, insofern, als „nur“ keineswegs soviel wie „nicht anders als“, sondern allein „nicht mehr als“ zu bedeuten habe, daher ein „ich kann es nur loben“ eigentlich besage: „ich kann nichts weiter thun als loben, aber nicht belohnen.“ Er hätte an dieser Stelle vielleicht auch darauf hinweisen können, dass dieses „nur“ überdies an einem falschen Platze stehe, indem es sich weniger auf den Begriff des Lobens, als vielmehr auf den Begriff des Könnens beziehe, weshalb es wenigstens hätte heissen müssen: „ich kann nur — es loben“, d. h. ich kann nichts anderes (thun), als es loben.“ So schreibt auch z. B. Spielhagen in Westermann's Monatsheften: „Die Gastfreundschaft ist uns Pommern ein so unverbrüchliches Gesetz, wie es *nur euch Rheinländern* sein kann“ — also: nur = nicht anders als, und statt zum Verbalbegriff unsinnigerweise zum Substantiv gestellt! So ferner Golo Raimund in der Roman-Zeitung: „als sie sich weigerte die Freiheit anzunehmen, habe *nur ich* mich für gebunden betrachtet, nicht sie“, während doch gesagt werden sollte: „habe ich *nur mich* für gebunden betrachtet“; denn, wenn — nach dem Wortlaute — „nur ich“ mich für gebunden betrachte, so heisst dieses soviel, als: *sie* betrachtet sich *nicht* für gebunden, was doch dem Vordersatze, wonach sie vielmehr *nicht frei* sein will, geradezu widerspricht. Nicht viel anders sind Gutzkow's Wortversetzungen: „traurig *an sich genug*“ (statt: an sich traurig genug); „*erst Bier*, wenn ich gegessen habe“ (statt: Bier erst dann, wenn u. s. f., was wiederum das Gegentheil des Ausgesprochenen besagt); „*erst bei einem Bau* sah ich ihn als

Arbeiter auf dem Gerüste stehen" (statt: ich sah ihn erst wieder, als er bei einem Bau u. s. f.), anf welchen hohen Standpunkt übrigens der nachfolgende Satz: „er wollte *von unten auf* dienen" nicht recht passen will. Noch bedenklicher ist die Verschiebung in dem Satze: *„merkwürdiger Weise ergriff Jenny das Wort* — und sprach zu Gunsten dieses Gefühles", wo das „merkwürdiger Weise" sich durchaus nicht — wie doch dasteht! — auf das „Wort ergreifen", sondern nur auch auf das „zu Gunsten sprechen" beziehen soll. Spielhagen sagt einmal in Westermann's Monatsheften: „als er leise auftretend — *trotz des dicken Brüsseler Teppichs an ihr vorüber ging*"; nicht: trotz des Teppichs ging er vorüber, sondern trotz des Teppichs trat er leise auf; die falsche Wortstellung liess diesen vernünftigen Gedanken zum Unsinn werden. Nicht so ganz reinlich wird der vom Autor gemeinte Sinn z. B. auch von *Paul Heyse* ausgedrückt, wenn er sagt: „mich haben *auch die Mondstrahlen* nicht schlafen lassen", auch die Mondstrahlen? was denn noch? — nein, *„auch mich"*, so müsste es heissen! Und ferner: „draussen vom Thurme der alten Kirche hörte er — den Stundenschlag"; dann stand er ja selber auf dem Thurme! — die ganze Ortsbezeichnung war fälschlich zum Subjekte, statt zum Objekte, gestellt worden. Oder: *herumirrend in seinen Mannesjahren* — von Ort zu Ort"; welch eine Irrfahrt in der Zeit, anstatt im Raume?! Auch Roquette, in der Romanzeitung, verirrt sich auf ähnliche Weise: „in der nebligen Frühe — zog er oft hinaus"; es müsste aber heissen: „er zog — oft in der nebligen Frühe — hinaus"! Und was sollen die „stets unsoliden" Dinge in dem Satze desselben Dichters: „es hatte seine Begründung darin, dass er *stets unsoliden Dingen* ferne blieb"? — das „stets" gehört nur zum „ferne bleiben"; eben so wie Bluntschli's „gänzlich" nur zum „brachlegen" gehört in seinem falsch geordneten Satze aus der „Gegenwart": „der Russische Handel kann *gänzlich für längere Zeit* brachgelegt werden."

Uebrigens berührt auch Schopenhauer das Kapitel der falschen Wortstellungen, und zwar, als er uns Deutschen die Subjektivität unseres Styles vorwirft, welche, wie er sagt, darin besteht, „dass es dem Schreiber genügt, selbst zu wissen, was er meint und will; der Leser mag sehen, wie auch er dahinter komme." Er *spricht* eben nicht, er *schreibt* nur; dieser heutige „Schriftsteller." — „Unbekümmert um den Leser schreibt er, als ob er einen Monolog hielte; während es denn doch ein Dialog sein sollte, und zwar einer, in welchem man sich um so deutlicher auszudrücken hat, als man die Fragen des Andern nicht vernimmt. Eben dieserhalb nun also soll der Styl nicht subjektiv, sondern objektiv sein, wozu es nöthig ist, *die Worte so zu stellen*, dass sie den Leser geradezu zwingen, genau das Selbe zu denken, was der Autor gedacht hat." Dafür aber, dass der Leser gerade das Gegentheil von dem, was der Schreiber zu sagen beabsichtigte, aus dessen subjektiv willkürlich gebildetem Satze herauslesen muss, führt Schopenhauer das von ihm „einem neuen Buche" entnommene Beispiel an: *„um* die Masse der vorhan-

denen Bücher *zu vermehren*, habe ich *nicht geschrieben*", wo durch die falsche Stellung der Negation der baare Unsinn sich ergibt. Gewiss ist die allerbedenklichste, den Sinn der Sätze am allermeisten verstörende Art der Wortverschiebung diejenige, durch welche die Stellung der *Negation* betroffen wird. Schon die einfachsten Fälle einer leisen Verrückung des „nicht" innerhalb derselben Phrase zeigen uns als nothwendige Folge eine vollkommene logische Unsinnigkeit. Wenn z. B. *Moritz Busch* in der „Gartenlaube schreibt: „Drainirungen lassen sich mit Vortheil *nicht anwenden*", so behauptet er damit, dass die Nichtanwendung besonders vortheilhaft sei, während gemeint war, dass die Anwendung keinen Vortheil bringe; und wenn *Paul Lindau* in der „Gegenwart" sagt: „die Feier konnte in *nicht erhebenderer* Weise gefeiert werden", so wird sein Bestreben, die erhebende Feier zu „feiern", durch eine ganz unabsichtliche negative Einschränkung ihm völlig vereitelt. Wie gefährlich heimtückischer Art diese sinnverderbende Flüchtigkeit sei, erhellt wohl gerade daraus, dass selbst *Lindau* ihr verfällt. Man muss es nämlich zugeben: in bewusster oder instinktiver Erfassung der grossen Aufgabe, welche das Schicksal unserer Sprache ihm und Seinesgleichen übertragen zu haben scheint, der Aufgabe nämlich, der *modernen Errettung* dieser Sprache pflegt der zuletzt genannte begabte Schriftsteller seinen Styl von den meisten der hier betrachteten Unsinnigkeiten fast durchaus rein zu erhalten. — Die mit der Verschiebung der Negation über unsere Sprache kommende Verderbniss äussert sich aber noch prägnanter, wenn die Negation nicht einzelne Partikel bleibt, sondern unmittelbar in ganze Worte eindringt und deren Begriff in sein Gegentheil verkehrt. So sagt *Roquette:* „dass *Sie* es mitgebracht haben, soll es nicht *unwillkommener* machen", was voraussetzen lässt, dass es überhaupt schon unwillkommen gewesen war wogegen es doch heisen soll, dass ein schon an sich Willkommenes wegen der Person des Ueberbringers nicht weniger willkommen erscheinen werde.' Auch *Paul Heyse* findet es nicht bedenklich, von einem „Niemand" ganz bestimmte Thätigkeiten auszusagen, welche nur von einem *Jemand* ausgesagt werden dürfen, der allerdings, in Folge jener Thätigkeiten, auf irgend eine Weise *negirend sich äussern* muss, ohne doch aber selber dadurch zu einer persönlichen Negation oder einer negativen Person zu werden: „*Niemand, der* auch nur einen flüchtigen Blick auf sein kurzes Leben wirft, wird ihm die Berechtigung bestreiten" (anstatt: *wer* den Blick wirft, wird die Berechtigung *nicht* bestreiten); und: „*Niemand, der* die Geschichte der menschlichen Meinungen studirt hat, wird sich gegenüber dieser Versicherung eines tiefen Zweifels enthalten können" (anstatt: *wer* die Geschichte studirt hat, wird *nicht* sich des Zweifels enthalten können). — Mehr aber als ein blosser Missbrauch der Negation, nämlich eine völlige Verschachtelung und Verschiebung der einzelnen Theile und Beziehungen des Satzes, haben wir endlich in einem dritten Beispiele aus Heyse's Style zu bemerken: „*nichts* schien ihm auch bei Anderen *ein freilich schnell hinschwindendes Glück, als nur* die ersten harmlosen Kinderjahre" (anstatt: auch bei anderen erschienen ihm die Kinderjahre

als das einzige, wenn auch schnell hinschwindende Glück); welcher wunderliche Satz uns geradesweges in unser letztes Kapitel von den **falschen Satzbildungen** hineinführt.

Geschichtlicher Theil.

Auch eine Stimme aus der Vergangenheit.

Friedrich Nietzsche hat seiner Zeit auch in weiteren Kreisen die Aufmerksamkeit auf das bedeutsame Zusammentreffen gelenkt, wie auf Schopenhauers Erkenntniss des Inhaltes der Musik, als welche unmittelbar Abbild des Willens selbst sei, nicht Abbild der Erscheinung gleich den andern Künsten, und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle, so dass eine vollkommen richtige Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen die wahre Philosophie sein würde, — *wie auf diese Erkenntniss*, mit der in einem ernsteren Sinne genommen, die Aesthetik erst beginne, *Richard Wagner zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit seinen Stempel gedrückt hat.*

Ich weiss nicht, ob es ebenso bekannt ist, dass auch *Beethoven* in überraschend ähnlicher Weise über den Inhalt der Musik sich ausgesprochen hat.

„Wie ich diesen sah, von dem ich Dir jetzt sprechen will", schreibt Bettina, „da vergass ich der ganzen Welt, schwindet mir doch auch die Welt, wenn mich Erinnerung ergreift, — ja sie schwindet. Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich die Welt und deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiss dann lässt er *den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniss* in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.

Er selber sagte: Wenn ich die Augen aufschlage, so muss ich seufzen, denn was ich sehe ist gegen meine Religion, und die Welt muss ich verachten, die nicht ahnt, *dass Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie.* — — Keinen Freund hab' ich, ich muss mit mir allein leben; ich weiss aber wohl, dass Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben, wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden, von all dem Elend, womit sich die Andern schleppen. — — Da fühlt man denn wohl, dass ein Ewiges, Unendliches, ein ganz zu Umfassendes in allem Geistigen liege. Sprechen Sie dem Göthe von mir, sagen Sie ihm, *er soll meine Symphonien hören, da wird er mir recht geben, dass Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfasst, dass er aber nicht sie zu fassen vermag.* Es gehört Rhythmus dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntniss. — Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anderes, sie

mit dem Geiste begreifen; je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, je reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständniss mit ihr. — — Wir wissen nicht was uns Erkenntniss verleihet; das fest verschlossne Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. *Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet. Philosophie ist ein Niederschlag ihres elektrischen Geistes;* ihre Bedürftigkeit, die alles auf ein Urprincip gründen will, wird durch sie gehoben. Obschon der Geist dessen nicht mächtig ist, was er durch sie erzeugt, so ist er doch glückselig in dieser Erzeugung, so ist jede echte Erzeugung der Kunst, unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, dass sie Zeugniss giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm. — Ich bin elektrischer Natur. — Ich muss abbrechen mit meiner unerweislichen Weisheit — — —."

Die Uebereinstimmung mit Schopenhauer tritt zunächst darin klar hervor, was über das Verhältniss der Musik zur Philosophie gesagt ist. In Verbindung damit stehen unverkennbare Anklänge an Schiller-Wagner'sche Gedankenreihen. Wir finden die Einsicht bei Beethoven schon, dass die Musik uns zum wahren Grund des Seienden in einzigartige unmittelbare Beziehung bringt. Nur die Kant-Schopenhauer'sche Terminologie fehlt, wie die von Schopenhauer gezogene Konsequenz in Bezug auf das Verhältniss der Musik zu den anderen Künsten.

Es ist freilich bezweifelt worden, dass diese von Bettina in ihrem „Briefwechsel Göthe's mit einem Kinde" mitgetheilten Worte Beethovens als authentisch betrachtet werden dürfen. „Gestern Abend schrieb ich noch alles auf", schliesst sie, „heute Morgen las ich's ihm vor, er sagte: Hab' ich das gesagt? — nun dann hab' ich einen Raptus gehabt."

Aber gerade die letzten Monate haben die Glaubwürdigkeit Bettina's — deren ganzen Briefwechsel mit Goethe und Beethoven man z. B. fast allgemein als reine Erfindung und Mystification betrachtete — in überraschender Weise bestätigende Veröffentlichungen gebracht. Ich verweise auf A. W. Thayer's „Ludwig van Beethovens Leben III. Band 1879" und auf G. von Loeper's „Briefe Göthes an Sophie von La Roche und Bettina Brentano, 1879". — Nicht eine ausführliche Erörterung der Streitfrage, nur folgende Bemerkungen seien hier gestattet:

1) *Wenn* der erste der bekannten Briefe Beethovens an Bettina echt ist, so spricht er in hohem Grade dafür, dass eine Unterredung, wie die von Bettina mitgetheilte, wirklich stattgefunden hat, und zwar in folgenden Stellen: „Kein schönerer Frühling als der heurige, — weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. — Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettina, ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Missmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich habs gleich weggehabt, dass Sie aus einer anderen Welt sind, als aus dieser absurden, *der man mit dem besten Willen die Ohren nicht aufthun kann.* — — So konnt' ich nur den grossen gescheuten Blick Ihrer Augen verstehn, und der hat mir zugesetzt, dass ich's nimmermehr vergessen werde. Liebe Bettina, liebstes Mädchen! *Die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin!* — Wie lieb sind mir die wenigen Tage, wo wir zusammen schwätzten, oder vielmehr correspondirten — —."

2) Nun ist aber die Echtheit *des Briefes* in neuerer Zeit immer wahrscheinlicher geworden. Ludwig Nohl beruft sich sogar (Briefe Beethovens 71) auf eine

ausdrückliche Versicherung Carrière's, dass dieser die echten Originalbriefe im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim selbst gesehen habe.

3) Folgt hieraus die äussere Beglaubigung jener Unterredung, so steht fast nicht minder hoch die innere:

War Bettina fähig, jene Unterredung zu *erfinden*, so muss sie auch im Besitz der künstlerischen und geistigen Eigenschaften gewesen sein, welche Beethoven zu einer solchen Unterredung in *Wirklichkeit* anzuregen vermochten. Dass sie zu ihm in naher Beziehung stand, ist Thatsache. — Leise Anklänge an jene Unterredung durchziehen Bettina's ganzes Buch, aber es sind nur leise Anklänge. „Es war ja immer unser Plan über Musik zu sprechen, ja ich wollte auch, aber durch Beethoven fühl' ich nun erst, dass ich der Sache nicht gewachsen bin."

4) Ein eigenthümliches Licht fällt auf unsere ganze Untersuchung aus einer Stelle in Richard Wagners „Beethoven" (IX, 84): „— Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdentlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andrerseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erklärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anliess, weil er der Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und ausserdem seine Kenntniss von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständniss eben desjenigen Musikers beziehen konnte, *dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimniss der Musik erschlossen haben;* denn gerade ist auch *Beethoven* nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntniss richtig erklärt und gelöst wird."

Bonn. Lic. Dr. Kretzer.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Einer unserer Herren Vertreter für *Leipzig*, Herr Musikdirektor *Karl Kipke*, ist wegen Wechsels des Wohnortes aus der dortigen Vertretung ausgeschieden. Aus dem gleichen Grunde ist Herr Redakteur *Hofmann* aus der Strassburger Vertretung getreten.

Die Vertretung unseres Vereines in *Spanien* (Dr. J. Marsillach) ist seit einiger Zeit von Barcelona nach *Madrid* übergesidelt.

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Dem *Bülow-Fonds* ist aus *Leipzig* die Summe von 1653,35 *M.*, aus *Dresden:* 1345 *M.*, aus *Berlin:* 2650 *M.* zugegangen. In den drei genannten Städten hatte der Künstler am 11., 20. und 26. März wiederum die fünf letzten Beethoven'schen Sonaten zum Vortrage gebracht.

Herr Gesanglehrer Professor *Julius Hey* in *München* hat das Reinerträgniss seines am 13. Juli 1878 „zum Besten der Bayreuther Schule" arrangirten Konzertes, im Betrage von 275 *M.*, bei einem Münchener Bankhause als besonderen, durch künftige, ähnliche Unternehmungen zu vermehrenden Fonds verzinslich anlegen lassen, mit der Bestimmung, dass derselbe ausschliesslich als Beisteuer zu der Begründung und Erhaltung der genannten Institution mit verwandt werden solle; falls aber *bis zum Jahre 1885* dieselbe noch nicht zu Stande gekommen

wäre, so solle die bis dahin angesammelte Summe zur Unterstützung für solche Sänger dienen, welche sich in der Kunst des Gesanges Wagnerischer Musik insbesondere ausbilden lassen wollen.

Unser Herr Vertreter für *Worms*, Herr Fabrikant *Friedrich Schön*, hat in würdigster, uns zu grösstem Danke verbindender Weise mit der, für dauernde Fundirung unseres künstlerischen Unternehmens nothwendigen, erspriesslichen Vermehrung unseres *Grundstockes* durch bedeutendere freiwillige Extraspenden den Anfang gemacht, indem er demselben ein Kapital von *10000 Mark* zugewiesen hat, woneben er zugleich erklärt hat, auf unbestimmte Zeit, einen *Jahresbeitrag* von *500 Mark* zahlen zu wollen.

Ferner hat kürzlich *ein junger Schotte*, der nicht genannt zu sein wünscht, dem Grundstocke die Summe von *2000 Mark* zugewiesen.

Im *Berliner Wagner-Vereine* hat *am 14. März*, statt eines besonderen „Stiftungsfestes", ein durch die Konzertaufführung des *ersten Aktes des „Siegfried"* (mit Klavierbegleitung) ausgezeichneter Vereinsabend stattgefunden. Die durch reichen Beifall belohnten, ausübenden Künstler waren: Herr *Ernst* (Siegfried), Herr *Bollé* (Mime) und Herr *Oberhauser* (Wotan) vom kgl. Opernhause. Von den, nach dem Schlusse der eigentlichen Aufführung, in zwangloser Geselligkeit noch gebotenen künstlerischen Gaben ist des sehr vortrefflichen Violinvirtuosen *Sauret* ausserordentlich schöner Vortrag des *Preisliedes aus den „Meistersingern"* vorzüglich zu erwähnen. — *Am 16. April* fand eine Wiederholung der Konzertaufführung statt, wobei an Stelle des anderweit beschäftigten Herrn Ernst diesmal Herr *Georg Unger* vom Leipziger Stadttheater den „Siegfried" sang. Die Klavierbegleitung ward an beiden Abenden von den Herren *R.* und *O. Eichberg*, nach eigenem Arrangement der Partitur, ausgeführt.

Litterarische Neuigkeit. — Wenn unsere Blätter dereinst ein vollständiges Verzeichniss aller in unseren Tagen erschienenen Schriften über die Kunst und die Sache R. Wagner's darbieten sollen, so müssen wir heute auch eine vor Kurzem in München (bei Th. Riedel. vormals Cotta) anonym herausgekommene, neue Darstellung des Inhaltes der Nibelungendichtung notiren, welche den allerdings bedenklichen Titel führt: *R. Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen."* Ein Versuch den Inhalt des Werkes und die *Intentionen des Dichter-Componisten klar zu legen* (!)". — (Preis 1 ℳ) Die Mitglieder unseres Vereines würden dieser Schrift keinerlei neue Belehrung zu verdanken haben, obwohl sie mit Geschick abgefasst ist und durch gelegentliche Hinweisungen auf tiefere dramatische Beziehungen, sowie auf besonders prägnant und bedeutend eintretende musikalische Motive sich einigermaassen auszeichnet. Dagegen würde sie sich bestens dafür eignen, der Kunst und Sache des Meisters noch ferner stehende Personen, etwa vor dem Besuche einer der jetzt häufigen Bühnenaufführungen der Tetralogie, in bequemer und klarer Weise auf das zu erlebende Kunstwerk sachlich vorzubereiten. Somit ist dieses Schriftchen unseren Freunden nicht als *lesens-*, aber als *empfehlens*werth zu empfehlen.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juni. Sechstes Stück. 1879.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

II. Das Kunstwerk der Zukunft.

Im engsten Zusammenhange mit dem Aufruf zur grossen künstlerischen Menschheits-Revolution steht die zweite Schrift des Jahres 1849: *„Das Kunstwerk der Zukunft."* Beide Abhandlungen sind die einander ergänzenden Hemisphären einer neuen Welt, welche aus dem trüben Dunstkreise unseres modernen gewerblichen Kunstbetriebes, mit strahlendem Glanze, als das Postulat des reinsten künstlerischen Gewissens emporstieg. Mit dem Satze: *„Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk* Athens" wendete sich die eine Seite dieser Welt mahnend unserer der Kunst entfremdeten Oeffentlichkeit zu; der *freien Genossenschaft* die Erreichung der höchsten Kunstziele verheissend, sucht die andere mit ihrem begeisternden Lichte bis zu der Einsicht und dem Ehrgefühle des „denkenden Künstlers" zu dringen. Denn *Diesem*, mit welchem der „moderne Litterat" nichts gemein habe, wünscht

Wagner als künstlerischer Mensch sich mitzutheilen, und von seinem edeln Glauben an die Empfänglichkeit des ehrlichen und aufrichtigen Künstlers und den unzerstörten tüchtigen Kern seines Wesens zeugt die Widmung des kühnsten erlösenden Gedankens an die, zur Ausführung dieses Gedankens unentbehrlichen Genossen.

Von dem *Kunstwerke*, wie es Wagner vorschwebt, verkündigt die erstere Schrift nur soviel, als nöthig, um das erhabene Ziel der Bewegung zu zeigen, zu welcher sie aufruft; ihre Aufgabe ist vielmehr die Darlegung der für seine natürliche Erzeugung unerlässlichen gesellschaftlichen Bedingungen. Der genauen Beschreibung des *„Kunstwerkes der Zukunft“* — da es vorerst von dem einzelnen Künstler nur *beschrieben* werden kann — ist die zweite dieser Schriften geweiht; sie zeigt wiederum von dem Leben und der menschlichen Gesellschaft der Zukunft nur soviel, als nöthig, um das Kunstwerk und die es ermöglichende Genossenschaft als die aus diesem Leben mit naturgemässer Nothwendigkeit hervorspressende Blüthe zu erweisen. Und dennoch gehört eben dieser Schrift die bestimmte und mit fast leidenschaftlicher Entschiedenheit betonte Bezeichnung der, allein das Entstehen der künstlerischen Genossenschaft aus ihrem Schoosse ermöglichenden und der Empfängniss des Kunstwerkes würdigen, menschlichen Gemeinschaft, als der des *„Volkes“* an. Des V o l k e s, im ausgesprochenen Gegensatze zur thatsächlichen modernen Oeffentlichkeit, welcher der — ebenfalls „moderne“ — Künstler dennoch wie einer ihm durchaus fremdartigen Masse gegenübertritt: mit ihr verbindet ihn kein Band der Gemeinsamkeit; nicht Liebe, sondern eher Verachtung bringt er ihr entgegen, als einem ihm gänzlich unvertrauten und jedenfalls unberechenbaren, vielhäuptigen Wesen, dem er jedes eigentliche Bewusstsein über die ihm darzubietende Leistung absprechen zu müssen meint, kurz einem *„Publikum“*, dessen andererseits unleugenbare Macht dem modernen Künstler gleichwohl die verlegene Scheu abzwingt, mit der er ihm nur als einem „verehrlichen“ oder „hochzuverehrenden“ schmeichelnd zu nahen sich getraut, und die höchstens durch seinen Respekt vor einem „hohen Adel“ noch überboten werden kann. Mit diesem „Publikum“ kann die freie Genossenschaft der Zukunft nichts gemein haben, wie sie aus seiner Mitte sich nimmermehr zu erzeugen vermag. Welche Einflüsse haben aus dem *Volke*, dem lebendigen Quell *gemeinsamen* künstlerischen Schaffens, ein solches „Publikum“ entstehen lassen? Diese Frage hat die vorausgegangene Untersuchung des Künstlers in historischem Ueberblicke beantwortet, indem sie zeigte, auf welchem Wege die freie Kunst zur Lohnkunst und Dienerin der Industrie geworden ist. Wie ist das *Volk* selbst, die in dem gegenwärtigen „Publikum“ bis zur Unkenntlichkeit entstellte, *menschliche Gemeinschaft der Zukunft* beschaffen? Diess aus der Natur des von ihm mit zu erzeugenden gemeinsamen K u n s t w e r k e s zu erweisen, unternimmt die gegenwärtige Schrift. An den „denkenden Künstler“ ist die Betrachtung Wagner's gerichtet. Wenn sich dieselbe gleichwohl für ihre Mittheilung noch einen anderen Zeugen heranzieht, so nimmt dieser Umstand unsere besondere Auf-

merksamkeit für sich in Anspruch. Die Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft" ist in ihrer ursprünglichen Ausgabe Ludwig Feuerbach gewidmet. Wir dürften in der so merkwürdigen Zueignung an den — gewiss nicht geist- und phantasielosen, dennoch aber mit einer gewissen poetischen Wärme nur eine, in seinen späteren Schriften mehr und mehr hervortretende, dürftige Nüchternheit der Weltanschauung verhüllenden — Hauptvertreter der Glückseligkeitstheorie jener Tage, selbst einen Hinweis auf das zuvor angekündigte, *zweite* zeitliche und vergängliche Moment erkennen, welches, wie die soeben erlebten Erschütterungen der Revolution, auf die damalige äusserliche Fassung der für eine Ewigkeit gültigen Gedanken des Künstlers formell bestimmend einwirkte. In Feuerbach's Auffassung des menschlichen Wesens vermointe Wagner den von ihm gedachten *künstlerischen Menschen* wiederzuerkennen; ein verständnissvoller Freund des Meisters sprach es freilich schon damals aus: der Vorzug jenes Philosophen bestünde nicht so sehr darin, dass er eigene Gedanken besitze, als dass er Wagner zu solchen habe anregen können. In seinem, uns auszugsweise bekannt gewordenen, Dankschreiben erklärt Feuerbach, nicht zu begreifen, wie man über *dieses* Buch getheilter Meinung sein könne: er seines Theils habe es mit immer wachsendem Interesse, ja *mit Entzücken* gelesen, und seine Empfindung in Bezug auf die Widmung könne nur die freudigste Dankbarkeit sein. Trotzdem liegt der eigentliche Punkt der Berührung zwischen dem Künstler und dem Denker nicht in den positiven Lehren des Letzteren, sondern in dem, was diese *verneinen*. Indem der geistvolle Schriftsteller *aller* Philosophie den Abschied gab, weil er in ihr allein die „verkappte Theologie" erblickte, musste er dem Künstler nahe treten, der den wahren Philosophen noch nicht gefunden, und dessen intuitive Einsicht, aus dem innersten künstlerischen Bedürfnisse entsprungen, die Prätensionen hohler After-Philosophien auf ihre Befragung in den höchsten Angelegenheiten der Menschheit von sich abzuschütteln verlangte. Mit jenem *wahren* Philosophen aber berührte sich Wagner bereits damals unbewusst so tief und innig, wie auch sonst die Berührung der scheinbaren Gegensätze oft mehr als eine blosse Phrase ist; und sollte es uns vergönnt sein, auch das, von dem Meister selber als solches bezeichnete, herrliche schriftstellerische *Hauptwerk* „Oper und Drama" in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen, so würde z. B. seine darin gegebene Definition der Musik (in ihrer Erscheinungsform als Melodie) uns den gewissesten Beleg dafür geben. Die oberflächliche Auffassung eines „Litteraten von Fach" und „berühmten" Musikforschers hat es hingegen einmal ermöglicht, eben dieser tiefsinnigen und in jedem Worte scharf zu erfassenden Definition das leere und flache Raisonnement des, allerdings nicht minder „berühmten" Aesthetikers Vischer als Muster gegenüberzustellen! — Da jedoch die Bekanntschaft mit dem einzigen und grossen Denker unter seinen Zeitgenossen dem Künstler damals noch nicht als eine tief empfundene „Wohlthat" zu Theil geworden war, bezeugte er seine innere Verwandtschaft mit ihm eben durch die entschiedene Abwendung von aller Scheinphilosophie

nnd ihren Voraussetzungen, in dem Augenblicke, wo er sich anschickte, das Wesen der Kunst, der höchsten ihm zu Theil gewordenen Einsicht zu Folge, auf die rein menschliche *Natur*, deren Bedürfnisse nnd Fähigkeiten, zu begründen.

Vollkommene *Voraussetzungslosigkeit* ist demgemäss das hervortretendste Merkmal der Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft." Wie sie das *eine* untheilbare Kunstwerk unmittelbar aus der Beschaffenheit der menschlichen Natur herzuleiten sich zur Aufgabe setzt, so will sie *Alles* geben, was zur einfachen Nachweisung dieses seines rein menschlichen Ursprunges dienen kann: im engsten Raume auch die ganze *Philosophie der Kunst*, fähig und geeignet, ganze philosophische und ästhetische Bibliotheken überflüssig zu machen. Eben diese Voraussetzungslosigkeit verbreitet über das ganze Buch eine heitere Freiheit, wie sie nur der universale und schöpferische Geist erreichen und mittheilen kann, der sich selbst durch den drückenden und unerfreulichen Nebel der Schul-Aesthetik den Ausweg in den reinen Aether künstlerisch bewusster Betrachtung gewonnen hat. Während jene vergebens sich müht, an der gebrechlichen Leiter ihrer willkürlichen Voraussetzungen zum Ziele emporzuklimmen, hat der Künstler das Ziel bereits erreicht und blickt von ihm aus auf die Voraussetzungen zurück: da liegen sie klar nnd zum Greifen unfehlbar vor ihm. Wenn daher je mit Recht von einem *Systeme* Wagner's gesprochen worden ist, so findet sich dasselbe weit weniger in „Oper und Drama", als in der wundervollen Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft", in ebenso bedeutenden und grossartigen allgemeinen Umrissen, wie strenger Gliederung bis in das Einzelne. Hat sich der Künstler in „Kunst und Revolution" nur mehr in den engeren Gränzen eines Aufrufes von vorwiegend ethischem Charakter gehalten, die er sich selbst gezogen, und die er, auch in der geschichtlichen Darlegung der Hauptmomente europäischer Kunstentwickelung, nirgends überspringt, — so finden wir hier, auf der Grundlage der einfachsten Begriffe errichtet, ein vollständiges *Gedankengebäude*; dem historisch-deduktiven Gange der ersteren Schrift tritt hier der systematisch-induktive gegenüber. Für den Styl ist dadurch die doppelte Abweichung bedingt, dass sich hier eine aus dem Bestreben völligster Deutlichkeit hervorgehende, nie versagende Fülle des Ausdruckes in der Bezeichnung der einzelnen Begriffe, ja in der parallellaufenden Wiederholung ganzer Sätze bemerkbar macht; sowie dass sich vielfach die dort nur vereinzelt auftretende Form gedrängter Ketten von schlagfertigen Schlussfolgerungen angewendet findet. Aber ohne jede schwerfällige Rüstung einer gelehrten Terminologie: dem pedantisch gezierten Schwulste der Schul-Aestetik schlechthin entgegengesetzt, ist die einfache, sinnfällig konkrete Redeweise des Künstlers. Wohl aber erhebt sich die Darstellung zuweilen zu einer Plastik von wunderbarer Schönheit: nicht selten werden sonst einzig in abstrakter Weise behandelte Vorstellungen nnd Verhältnisse durch ganze Abschnitte im gleichnissartigen Bilde durchgeführt, aber mit so strengem Festhalten der durch sie vertretenen Begriffe, dass sie,

wenn es nöthig wäre, jeden Augenblick in die abstrakte Form übersetzt werden könnten. Diese Bilder *leben* wirklich: da sie offenbar nicht erst zur Verkleidung des Begriffes nachträglich ersonnen sind, sondern dieser sich dem *Künstler* sogleich in der Gestalt des Gleichnisses dargestellt hat.

Die fünf Hauptstücke des Buches deuten schon in der blossen Folge ihrer Aufschriften Gang und Plan der gesammten Darstellung an: 1) der Mensch und die Kunst im Allgemeinen; 2) der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst; 3) der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen; 4) Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft; 5) der Künstler der Zukunft. Bedeutsam wirkt schon das „retournons à la nature" in der absichtsvollen Wiederholung des Wortes „Mensch" auf den modernen Leser; dass er selbst vor Allem *Mensch* sei — die Mahnung daran muss ihn fast befremdend berühren, denn er hat es über aller ihn umgebenden Kultur fast vergessen. Und doch ist es Wagner eben darum zu thun, an das Einfachste und am leichtesten Zugestandene anzuknüpfen, wenn er den Werth unserer Lebens- und Kunstformen vor Allem an dem Maasstabe prüft, ob sie dem natürlichen *menschlichen* Wesen entsprechen oder nicht entsprechen. Und zwar dem Wesen der menschlichen *Gemeinschaft;* deshalb ist der nächste Schritt der Betrachtung auf den Begriff des „Volkes" gerichtet, und die Reihenfolge der einzelnen Abschnitte im *ersten Theile* die nachstehende: 1) *Natur, Mensch und Kunst;* 2) *Leben, Wissenschaft und Kunst;* 3) *das Volk und die Kunst;* 4) das *Volk* als die *bedingende Kraft* für das Kunstwerk; 5) die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter des Herrschaft der *Abstraktion* und der *Mode;* 6) Maasstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Es ist bemerkenswerth, dass der Gedankengang nur an die genannten einfachsten Begriffe sich hält, von denen nur der immer wieder missverstandene oder unerklärt gelassene des „Volkes" eine grundlegende und tiefe Deutung erfährt, während die übrigen als gegebene betrachtet werden; im Gegensatze zu aller doktrinären Katheder-Aesthetik, die immer neue unfruchtbare Erläuterungen des Begriffes der Kunst produzirt, indem sie die lebendige Quelle derselben ausser Acht lässt. Wo kein Schul-Aesthetiker es sich hätte entgehen lassen, eine neue abstrakte Begriffsbestimmung der „Kunst" an die Spitze seiner Untersuchung zu stellen, oder die metaphysische Bedeutung derselben für den Menschen und die Natur zu erörtern, kommt es Wagner nur darauf an, sie als vorhandene thatsächliche *Nothwendigkeit* nachzuweisen. Dieses geschieht sofort in den ersten Sätzen des ersten Abschnittes: „Natur, Mensch und Kunst", welche hier im Folgenden enger zusammengedrängt wiedergegeben werden.

Wie der *Mensch* sich zur *Natur* verhält, so verhält die *Kunst* sich zum *Menschen.* Als sich die Natur zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloss, entstand auch ganz

von selbst der *Mensch;* sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt auch *dieses* von selbst in das Leben. Absichtslos und unwillkürlich, nach Bedürfniss, daher aus *Nothwendigkeit,* erzeugt und gestaltet die Natur; absichtslos und unwillkürlich muss auch die Kunst aus dem menschlichen Leben hervorgehen, wenn sie dem wirklichen Bedürfnisse des Lebens entsprechen soll. Der *Mensch* wird nicht eher das sein, was er sein kann und soll, als bis sein Leben die bewusste Befolgung der inneren Naturnothwendigkeit ist, während er jetzt immer nur einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existirt. Ebenso wird auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und soll, als bis sie das treue bewusstseinverkündende Abbild des wahren naturnothwendigen Lebens des Menschen ist, und ihre Gestaltungen nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen.

Die Hauptsätze des zweiten Abschnittes: „Leben, Wissenschaft und Kunst" führen den Grundgedanken weiter durch. — Als das gerechtfertigte Unbewusste, das sich bewusste Leben, und der Untergang des Willkürlichen im Wollen des Nothwendigen, ist die Kunst dann auch das Ziel und die Auflösung der *Wissenschaft,* der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Seinen aufrichtigsten, unmittelbarsten Ausdruck findet das Leben, als das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende, nicht in der Wissenschaft, deren Verfahren ein mittelbares, deren Zweck ein vermittelnder, sondern in der Kunst, oder vielmehr im *Kunstwerk.* Wohl ist auch das Schaffen des Künstlers zunächst ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk, sein Verfahren vielmehr das der Wissenschaft. Erst wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares. Erst das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar *sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung,* ist daher auch die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür.

So kommt der Künstler zum dritten Abschnitt: „das Volk und die Kunst", und hierin zu den folgenden Sätzen. — Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde *unmöglich* sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Gelangte das bewusste willkürliche Denken in Wahrheit je zu vollkommener Beherrschung des Lebens, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen. In der That hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmuthe von solchem Triumphe geträumt: und unser regierter Staat*), unsere moderne

*) Zur Kritik dieses „Staates" im Gegensatz zu dem gerade der deutschen Volksart eigenen Triebe zu individuell-gesellschaftlichen Bildungen vgl. z. B. Constantin Frantz an vielen Stellen und so auch „Der Untergang der alten Parteien und die Parteien der Zukunft". Berlin, Niendorf, 1878.

Kunst sind die geschlechtslosen, unfruchtbaren Kinder dieser Träume. In siegreicher Zerstörung würde der Irrthum in alle Ewigkeit fortwähren, wenn nicht eine unabweisbare Lebensmacht ihn kraft innewohnender natürlicher Nothwendigkeit wieder vernichtete. Und zwar mit solcher Bestimmtheit und Augenscheinlichkeit, dass die, übermüthig vom Leben sich aussondernde Intelligenz endlich keine andere Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieses einzig Bestimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist — das Volk. Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der *Einzelnen*, welche ein *Gemeinsames* ausmachten: im Anfange die Familie und die Geschlechter, dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch erweitert durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch verflüchtigt durch das Christenthum, welches nur den christlichen, nicht nationalen Menschen zuliess, hat der Begriff und Name des „Volkes" — ausser der frivolen Bedeutung, in welcher er, nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Theil der Staatsbürgerschaft umfasst — aber doch auch eine unverwischbare *moralische* Bedeutung erhalten. Um dieser letzteren willen zählt in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten Alles sich gern zum Volke, giebt Jeder vor, für das Wohl des Volkes bedacht zu sein, will keiner sich von ihm getrennt wissen. *Wer ist nun das* Volk? Kann in der Gesammtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Theil, eine gewisse Partei diesen Namen für sich beanspruchen? Im Bewusstsein des entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinnes dieser Frage beantwortet sie der Künstler also:

„Das Volk ist der Inbegriff aller Derer, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden. Nur ein *gemeinsames* Bedürfniss ist das wahre Bedürfniss, nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr."

Hieran schliesst sich die zweite Frage: Wer gehört nun *nicht* zum Volke, und wer sind seine Feinde? Die Antwort lautet:

„Alle Diejenigen, *die keine Noth empfinden*, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, welches sich nicht bis zur Kraft der Noth steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch ist und dem gemeinsamen Bedürfniss geradezu entgegensteht. Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses aber ist der *Luxus*, welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann."

Diess *Bedürfniss* des Luxus, welches der *Luxus selbst* ist, bezeichnet der Künstler als die Seele unserer *Industrie*, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden*); die Seele unseres *Staates*, „der den Menschen für ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden aufzunehmen; die Seele unserer abstrakten *Wissenschaft;* und „die Seele, die Bedingung unserer

*) vgl. Paul de *Lagarde*, Deutsche Schriften (Göttingen, Dietrich, 1878) p. 78—79.

— Kunst!“ Wer — fragt er — wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

„Die *Noth*, welche der Welt das *wahre Bedürfniss* empfinden lassen wird, das Bedürfniss, welches *seiner Natur nach aber auch wirklich zu befriedigen ist.* Die Noth wird diese Hölle des Luxus endigen, sie wird die zermarterten, bedürfnisslosen Geister das einfache schlichte Bedürfniss des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren, gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, dem klaren, süssen Wasser der Natur: gemeinsam werden wir wirklich geniessen, gemeinsam wahre Menschen sein. Der Bruderkuss aber, der den Bund der heiligen Nothwendigkeit besiegelt, wird das *gemeinsame Kunstwerk der Zukunft* sein.“

Hiermit schliesst der dritte Abschnitt. In der Folge werden nun die beiden Mächte näher betrachtet, unter deren Herrschaft das Leben der Gegenwart sich kunstwidrig gestaltet: die *Abstraktion* und die *Mode.* Von diesen beiden Endpunkten menschlicher Verirrung von der Wirklichkeit und Natur strebt der Drang des Künstlers machtvoll zum Urquell des Daseins zurück. Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche *Sein.* Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des *gemeinsamen* Lebensbedürfnisses seiner *Gattung*, im Unterschiede von der Natur, ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Muss in dem Gesammtbilde der Welt im menschlichen Geiste der Mensch das Bild seines eigenen Wesens mit inbegriffen haben, ja ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerich darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft ihrem letzten Grunde nach dennoch aus seinem *Lebensbedürfnisse,* und endlich aus der Bedingung desselben, dem realen, sinnlichen *Dasein der Natur*, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo sich der Geist nicht als die letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Thätigkeit, daher als Ursache der Natur begreifen will, da ist das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür rast schrankenlos — frei, wie unsere Metaphysiker wähnen — durch die Werkstätte der Gedanken. Diess ist in Wahrheit die Lebensregung unserer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist — die *Mode.* Die Mode, sagt der Künstler, ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfniss erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: ihre Thätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, unruhiges verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit; die Gewohnheit aber ist der unüberwindliche Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnisslosen.

„Nur aus dem *Leben*, aus dem einzig auch das Bedürfniss nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst *Stoff und Form* zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten.“

In der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur erkennt der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur sich sehnende Geist für alles Zukünftige ein in engeren Gränzen bereits dargestelltes Bild, den *Maasstab*

für alle vorbehaltenen Möglichkeiten. Auf diesen Maasstab weist der letzte Abschnitt des ersten Theiles hin. Zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit liegen deutlich vor: der *geschlechtlich nationale* und der *unnationale universelle*. Sehen wir in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluss jenes ersteren deutlich vor Augen. „Vor welcher Erscheinung", so fragt der Künstler, „stehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der *Hellenen?*"

„Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unleugbares, siegreiches Zeugniss von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse!" — „So haben wir denn die *hellenische* Kunst zur *menschlichen* Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur *hellenische, nicht allmenschliche* Kunst war, von ihr zu lösen. Das Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der *Allgemeinsamkeit,* zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft uns jetzt schon machen zu können. Aber eben dieses Band vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur *Einzelne, Einsame* sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem *Volke.*" — „Genügen wir uns also dadurch, dass wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen."

Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst ist der Gegenstand des *zweiten Haupttheiles* der Betrachtung. Er zerfällt wiederum in sechs einzelne Abschnitte: 1) der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff; 2) die drei rein menschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Verein; 3) Tanzkunst; 4) Tonkunst 5) Dichtkunst; 6) bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Fassen wir die Hauptsätze der beiden einleitenden, allgemeinen Betrachtungen kurz zusammen. Der Mensch ist ein *äusserer* und *innerer*. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das *Auge* und das *Ohr*: dem Auge stellt sich die leibliche Gestalt, dem Ohre der innere Mensch dar. Unmittelbar geschieht diess Letztere durch den Ton seiner *Stimme;* wo jedoch der unmittelbare Ausdruck des Tons der Stimme seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der *Sprache* ein. Zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst haben jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen sich von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen Kunstwerke der *Lyrik,* sowie in dessen späterer

höchster Vollendung, dem *Drama*. *Tanzkunst, Tonkunst* und *Dichtkunst* heissen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine sich *liebenden* Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künstlerische Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht *einen* Sinn, sondern *Sinne* überhaupt hat; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Gränzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre Berührungspunkte, an denen sie ineinander fliessen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich in der Verständigung auf: Erkenntniss durch Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — *Allfähigkeit*. Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Einsamkeit frei sein Wollenden: der *Egoismus*, der so unermesslichen Jammer in die Welt und so beklagenswerthe Verstümmelung nud Unwahrheit in die Kunst gebracht hat. Das Streben, wodurch alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll, ist der wahre Egoismus, in welchem jede *einzelne Kunstart* sich als allgemeine *Kunst* gebärden möchte. Was unter solchem Streben aus jenen drei holdseligen Schwestern geworden sei, das unterzieht der Künstler nun einer näheren Prüfuug in den folgenden zwei Abschnitten.

„Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Theil desselben, sondern der ganze, von der Fusssohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schliesst daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muss nothwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äussere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch erst znr Anschaunng; Ton- und Dichtknnst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich."

Das Gesetz der Ordnung in dem Wechsel dieser Veranschaulichung des inneren Menschen ist der *Rhythmus*. Er ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen *will*, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewusst gewordene *Seele* der nothwendigen Bewegungen selbst. Durch den Rhythmus, sagt der Künstler, wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist aber zugleich das natürliche, unzerreissbare Band der Tanzkunst und Tonkunst, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues eben aus der Tanzkunst empfängt, und das Wesen des Tanzes selbst vergegenständlicht. In der Bestimmtheit des *Wortes* findet die bewegungtreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst ergiesst, aber endlich den unfehlbaren sicheren Ausdruck, durch welchen sie sich, über das Kunstwerk der Lyrik hinaus, im *Drama* zu ihrem geistigsten Vermögen, dem der *Mimik,* veredelt.

Vom gemeinsamen Drama getrennt, hat die Tanzkunst ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wusste, verloren: durch ihre Gebärden, ihre Mienen den Gedanken der Dichtkunst in seinem Verlangen nach Menschwerdung zu erlösen. Mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden, und in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln, weiss sie nur noch unbegränzte Bereitsamkeit zu Allem und Jedem auszudrücken. Lässt sie sich in der *Pantomime* zur *Absicht* des Drama's an, so gibt sich hierbei noch ihr edelstes Bestreben kund, indem sie sich vor dem lüsternen Blicke der Frivolität durch diesen Schleier zu decken sucht. Aber auch hier muss sie dennoch das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbstständigkeit mit jämmerlichster Entstellung büssen und von der Prostitution zur Lächerlichkeit, von der Lächerlichkeit zur Prostitution flüchten. — „O herrliche Tanzkunst! o schmähliche Tanzkunst!"

Das *Meer* trennt und verbindet die Länder; so, fährt der Künstler fort, trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äussersten Gegensätze der Tanz- und Dichtkunst.

„Sind *Rhythmus* und *Melodie* die Ufer, an denen die Tonkunst der beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfasst und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermessliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der *Harmonie*. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfasst seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des *Rhythmus;* aus den schattigen Thälern des anderen Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmuthig steigenden und sinkenden Wellen der *Melodie* anfregt. In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der *Natur* selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermesslichen *Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens* verhüllt, eben, weil das *Auge* nur das zur *Erscheinung* Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann."

Der *Hellene,* — so fährt der Künstler in demselben Bilde fort — wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge, zwischen dessen wohlvertrauten Ufern er nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — dort das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Von den Ufern des Lebens schied sich der *Christ*, weiter und unbegränzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozean zwischen Meer und Himmel gränzenlos allein zu sein. Das *Wort* des *Glaubens* war sein Kompass, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Doch auch das schrankenlose Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte.

„Wo wir am fernen Horizont die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegränzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer *Land*, menschenbewohntes, wirkliches seliges Land. Hat Kolumbus uns gelehrt, den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige, nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, zum Menschen überhaupt geworden, — so sind durch den Helden, der das weite uferlose Meer der *absoluten Musik* bis an seine Gränzen durchschiffte, die neuen ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr *trennt*, sondern für die neugeborene, glückselige, künstlerische Menschheit der Zukunft *verbindet;* und dieser Held ist kein anderer als — Beethoven." —

Ihm erschloss sich die unermessliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens. Er vermochte es, dieses unergründliche Meer unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnens in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? —

„Durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache drang der Meister bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er musste und wollte in der neuen Welt landen, denn nach *ihr* nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das *Wort*. Das nothwendige, allmächtige, allvereinende Wort, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergiessen vermag, das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, setzte Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung. Dieses Wort war: — *Freude!* Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: *„Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!"* — Und *dieses Wort* wird die Sprache des *Kunstwerkes der Zukunft* sein."

Die herrliche Darstellung der Kunstthaten Beethoven's schliesst Wagner mit dem Satze ab:

„Die *letzte Symphonie* Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur *allgemeinsamen Kunst."* Keineswegs aber — das fügt er hinzu — hat ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Oeffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen grossartigen Prozess vollführt, durch welchen die Musik aus ihrem ureigensten Elemente den Schwestern die erlösende Hand reicht, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der in der Oeffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens *diese Gemeinsamkeit*, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst *in sich produzirte.* Dieser wundervolle Schöpfungsprozess wurde von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal *begriffen*, vielmehr auf das schmäh-

lichste missverstanden. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kund gab, blieben für die komponirende Mit- und Nachwelt eben nur *Formen*. So haben wir denn auch erleben müssen, dass die grosse Weltentdeckungsfahrt Beethovens, diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören" — weiter sah man darin nichts. — So hat Kolumbus Amerika nur für den süsslichen Schacher unserer Zeit entdeckt, ruft der Küntler schmerzlich aus. Aber —

„macht, was Ihr wollt! seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet auch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text. — Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, euch fehlt der Glaube! Ihr habt nur den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür!"

Hiernach wendet sich der Künstler der besonderen Betrachtung der Dichtkunst zu. In der Dichtkunst kommt sich die Absicht der Kunst überhaupt erst zum Bewusstsein: die anderen Kunstarten enthalten in sich die unbewusste Nothwendigkeit dieser Absicht. Aber der Gedanke ist an sich gestaltlos; so vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört. Ueberall wo das *Volk* dichtete, trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als *Kopf* des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Das Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitirte Dichtung: ehe die Gesänge des Homeros zum Gegenstande litterarischer Sorge geworden waren, hatten sie in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht. Und während Professoren und Litteraturforscher im fürstlichen Schlosse des Peisistratos an der Konstruktion eines *litterarischen* Homeros arbeiteten, rüstete Thespis seine Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volkes heraustretend, und schilderte nicht, wie im Epos, die Thaten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar. Die Blüthe der *Tragödie* dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein *gemeinsamer*, war. Nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst *dichtete* die Dichtkunst nicht mehr: sie stellte nicht mehr dar, sie *beschrieb* nur; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen. Die Dichterweise ward zur *Schreibart* — zum *Schreibestyl* der Geisterhauch des Dichters.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: solche *Schauspielergenossenschaften* gehen am Ende des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervor. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete auch *Shakespeare* für seine Schauspielgenossen

das Drama, das uns um so stannenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein es erstehen sehen; nur eine Hilfe ward ihm zu Theil, die *Phantasie* seines Publikums. Ein unerhörtes Genie und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging; das ihnen gemeinsame Schöpferische aber war: das *Bedürfniss.*

Das stockende und verstimmte Instrument eines künstlich aneinandergefügten Schauspielerpersonales wollte dagegen *Goethe* sich zum Gebrauche herrichten. Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. Wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm diese in dichterische Musik gebrachten Anschauungen entgegen! Wo ein Goethe gescheitert war, musste es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen; unsere vornehmen sich selbst dichtenden Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. So erschien denn das Unerhörte: *für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!*

Dem Jammer unserer eigentlichen *theatralischen* Dichtkunst gegenüber, so schliesst der Künstler, bleibt dennoch die Litteraturpoesie der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des nach dichterischem Genuss verlangenden einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte *Verlangen* nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, und die einzige Befriedigung derselben ihre Selbstvernichtung, ihr *Aufgehen* in das lebendige Kunstwerk der Zukunft.

Im letzten Abschnitt des zweiten Theiles spricht der Künstler noch über die „bisherigen Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.“ Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke, sagt er, entsteht in jeder Kunstart unwillkürlich, sobald sie, an ihre Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich *giebt*, nicht aber von ihr zu nehmen strebt; von allen Kunstarten aber bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer anderen so sehr, als die *Tonkunst,* weil sie wie ein flüssiges Naturelement zwischen den bestimmter und individueller sich gebenden Wesenheiten beider anderen Kunstarten ausgegossen ist. Ein nothwendiges neues kräftiges Erfassen des *Wortes*, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik. Die einzige scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, die Oper, ist hingegen vielmehr der Sammelpunkt ihres eigensüchtigsten Verlangens, der gemeinsame Vertrag ihres Egoismus geworden. Dicht- und Tanzkunst liehen sich der herrschsüchtigen Schwester Musik nur wider Willen her und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich geltend zu machen. Die Thaten *Gluck's* und *Mozart's*, sowie der sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter, deckten zwar die Fähigkeit und den Willen der *Musik* auf, durch ihr freies

Aufgehen in dramatische Dichtkunst das allgemeine Kunstwerk zu ermöglichen; aber ohne dass dieses Verlangen der Musik von den Schwesterkünsten verstanden worden wäre. „Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk und somit dieses Kunstwerk selbst, ermöglicht werden.“

„Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst *als einzelne Künste aufhören*, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja, ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben!“ —

Bis hierher, d. i. bis an den Schluss des zweiten Theiles, sind wir der kühnen Gedankentwickelung des Künstlers gefolgt, ohne uns irgend eine unberufene Unterbrechung derselben zu erlauben, aber nicht ohne die stetige Ueberwindung des Bewusstseins, durch eine solche, oft gewaltsame, Zusammendrängung des wesentlichen Inhaltes den ursprünglichen Duft der Darstellung zerstört, ihre Reize abgestreift, die Kraft und den Reichthum des Ausdruckes beeinträchtigt und den Gedanken selbst oft nur unvollkommen wiedergegeben zu haben. Schon sind die gewagtesten Sätze ausgesprochen, welche den, in seinen Mussestunden aesthetischen Velleitäten sich hingebenden Philister seiner Zeit in ein wahres Entsetzen über die Kühnheit der Wagnerischen „Theorien“ brachten; ein Entsetzen, von dem er sich nur allmählig erholte, aber nur, indem er das Objekt seiner verwirrten Empfindung *vergass*. Das ist die Art, wie unsere Zeit die ihr gebotenen Räthsel löst. Zu diesen entsetzenden Forderungen des Künstlers gehörte vor allem die des „Unterganges der Einzelkünste.“ Man musste sich die Augen verbunden haben, um den klaren, *wahren* Sinn dieser Forderung zu verkennen. Aber diess und manches Andere müssen wir uns für unsere Schlussbetrachtung aufsparen.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

III. Falsche Satzbildungen.

In unserem ersten Kapitel, über die moderne Bildersprache, hatten wir uns gewissermaassen mit der Aesthetik der *Satzbildung* bereits beschäftigt, welche letztere durch den Mangel an Logik in den Köpfen unserer Stylisten so arg verletzt sich uns zeigen musste. In dem folgenden Kapitel, über die falschen Wortanwendungen, haben wir sodann, zumal am Anfange, ebenfalls die durch solche Anwendungen verletzte Logik auch der eigentlichen *Satzbildung* schon mehrfach berührt. Dieser Satzbildung wollen wir uns nun zuletzt aber ausschliesslich noch zuwenden, wobei wir dann dieselben, der Eigenart modernen Sprachgebrauches überhaupt entsprechenden, stylistischen Grundübel wiederfinden werden, welche wir bisher zu beobachten und zu rügen hatten: den übermächtigen modernen Drang nach *Verkürzung*, der zum wechselseitig sich steigernden Verderben der Logik und des Sprachsinnes führt, und die daraus wieder entspringende Neigung zu jenen an einander schmelzenden und aufeinander häufenden *Zusammensetzungen*, welche, aus der Unlogik hervorgegangen, mit dieser zugleich das Zunehmen des Unästhetischen in der Form des modernen Styles mindestens eben so sehr begünstigen, wie die zu Anfang betrachteten metaphorischen Unsinnigkeiten. —

Vielfach besteht die Verkürzung, wodurch Form und Sinn des ganzen Satzes verderbt wird, nur wiederum in der Weglassung eines einzelnen Wortes. In einem historisch-politischen Aufsatze der Augsburger Allgemeinen Zeitung habe ich einmal gelesen: „diess Geschlecht wird ein glänzendes Beispiel — *bleiben, was* Energie und Thatkraft und Patriotismus vermögen"; worauf soll sich das „was" noch beziehen, wenn das „dafür" vorher ausgeblieben ist? Herr Ehrlich sagt einmal in der „Gegenwart": „bei einer Komposition von so leichtem Kaliber (!) wäre die Forderung der Pietät nicht — *angewendet*"; auf das *Wie* der Anwendung kam es aber an. Ohne Bezeichnung dieses *Wie* ist das, was dasteht, ein nicht geringerer Unsinn, als wie der Satz aus einer Zeitung: „der *Verlauf der Wunden* wird ein günstiger sein", wo das Wichtigste, der Begriff der *Heilung* verschwiegen ward; oder als die Leistung Karl Frenzel's in Westermann's Monatsheften: „grosse Hoffnungen hegte ich nicht *von meiner Vernunftpredigt*", wo der nothwendige Begriff der *Wirkung* weggeblieben war; oder endlich als die stylistische Grausamkeit Gutzkow's: „*eingefallen*, blass, trübsinnig schlich er dahin", wo also die ganze Person den „Einfall" erdulden muss, weil der Schriftsteller die Bezeichnung des betroffenen besonderen Körpertheiles (etwa: „mit eingefallenen Wangen") unterlassen hat. Derselbe

Autor lässt uns bei seinem Satze: „die Kegler draussen hatten mit dem Gehen des Jägers *aufgehört*" in bedenklichem Zweifel darüber: *womit* seine Kegler eigentlich aufgehört haben, ob mit sich selber, mit ihrer eigenen Existenz — was grammatisch dasteht —, oder ob mit dem Gehen eines Anderen — welcher faktische Unsinn aus der Wortstellung sich ergibt —; und dieses Alles nur darum, weil es ihm zu viel gewesen war, zu sagen: sie hatten *zu kegeln* aufgehört. Welchen Unsinn die flüchtige Unterlassung der Wiederholung eines Begriffes — und wäre er durch das kleinste Wort auszudrücken gewesen — zur Folge haben kann, das zeigt uns recht deutlich ein Satz H. v. Schmid's in der „Gartenlaube": „das wettergebräunte *Gesicht, Jagdtasche* und *Büchse, die* von einem Jagdhund bewacht, neben ihm *auf der Bank lagen*". Um der kläglichen Ersparniss eines zweitmaligen „ohne" wird das „Gesicht", durch nichts mehr von Jagdtasche, Büchse und Zubehör geschieden, in die übele Lage versetzt, von einem Hunde bewacht zu werden und mit jenen Geräthschaften, neben seinem eigenen Besitzer, auf der Bank zu liegen. — Die gefährlichste Wortersparung bei der Satzbildung aber ist diejenige, welche die zusammengesetzten *Verbalformen*, die *Perfekta* und *Plusquamperfekta*, auch im prosaischen Style, rücksichtslos um ihre bezeichnenden Hilfsverben bringt. Dieses so bequeme und anscheinend so unverfängliche Beknappen des Ausdruckes, dieses durch unsere gesammte heutige Litteratur massenhaft verübte Verkürzen fast eines jeden „ich war verreist *gewesen*" in ein „ich war verreist", oder: „dass ich gesund geworden *bin*" in: „dass ich gesund geworden", oder: „nachdem ich gespeist *hatte*" in: „nachdem ich gespeist", oder: „ob ich gegangen *sein würde*, wenn er mich gebeten *hätte*" in: „ob ich gegangen, wenn er gebeten", — diese schändlich leichtfertige Manier bringt unseren schon so geschwächten Sprachsinn immer noch mehr dahin, auf die unendlich wichtigen logischen Unterschiede unserer präteritalen Tempora gar nicht weiter zu achten, sondern sie unbedenklich durch einander zu wirren. So wird denn schliesslich dem überall einzig treibenden Drange nach Verkürzung dadurch auf das Vollkommenste genügt, dass man das durch Hilfsverben gebildete Perfekt und Plusquamperfekt überhaupt ganz fallen lässt und sich nur noch des kurzen *Imperfekts* bedient (z. B. Gottschall in der „Illustrirten Zeitung": „noch ehe das Jahr sich zu Ende *neigte, muss* einer der hervorragendsten Schriftsteller auf die Todtenliste desselben gesetzt werden"). „Unter allen Infamien, die heut zu Tage an der deutschen Sprache verübt werden", so sagt Schopenhauer, „ist die Ausmerzung des Perfekts aus derselben und Substituirung des Imperfekts die verderblichste, denn sie trifft unmittelbar das Logische der Rede, zerstört den Sinn derselben, hebt Fundamentalunterscheidungen auf, und lässt sie etwas Anderes sagen, als beabsichtigt wird. Man darf im Deutschen das Imperfekt und Perfekt nur da setzen, wo man sie im Lateinischen setzen würde; denn der leitende Grundsatz ist in beiden Sprachen derselbe: die noch fortdauernde unvollendete Handlung zu unterscheiden von der vollendeten, schon ganz in der Vergangenheit liegenden. Durch die be-

sagte Exstirpation jener zwei wichtigen Temporum sinkt eine Sprache fast zum Range der allerrohesten herab." Heute schreibt ein Paul Heyse ganz unbesorgt: „als er das Sträuschen *aufhob* und ihr einen Dank hinüberschicken *wollte, war* die Kammer drüben dunkel, das Fenster geschlossen"; — alles in *einem* Tempus, während doch jedenfalls die Handlung des Aufhebens, welche sowohl der des Schickenwollens, wie dem, von dem Handelnden bemerkten Zustande des Dunkelseins, vorhergegangen war, in die Form des Plusquamperfektums gebracht werden musste. Dio Beispiele dieser, schon zu Schopenhauer's Zeit beliebten, logisch-grammatischen Ungenauigkeit und Wiedersinnigkeit sind viel zu sehr zu typischen Zügen in der Physiognomie des modernen Styles geworden, als dass es nöthig erscheinen sollte, den beklagten grossen Uebelstand mittels einer Hervorhebung Einzelner aus der Masse noch besonders bestätigend zu beleuchten. Vorübergehend aber möchten wir doch darauf hinweisen, wie wünschenswerth die feineren Differenzirungen im Gebrauche der Tempora bei unseren, auf mehr künstlerischem Felde beschäftigten Schriftstellern seien. Ich erwähne deshalb beispielsweise eines Satzes von Golo Raimund aus der Romanzeitung: „er wartete auf ihren Schritt, als er allein wie ehedem unter der Linde *sass*, wo ihm in ihrer Gesellschaft die Stunden im Fluge *entschwanden*"; da es hier auf die Unterscheidung zwischen dem Jetzt und dem Ehedem ankam, so hätte richtiger an die letztere Stelle das Plusquamperfektum „entschwunden waren" gesetzt werden sollen, — aber wer denkt heute noch an die Möglichkeiten des Ausdruckes in unserer Sprache, da selbst die Nothwendigkeiten des Ausdruckes dem allgemeinen Sprachbewustsein so ferne entschwunden sind?! So sei denn diese Betrachtung durch die Mittheilung nur noch eines Kuriosums Gutzkow'scher „*Mache*"*) beschlossen, welches uns zugleich als Vorspiel zu den später zu berücksichtigenden Ungeheuerlichkeiten modernen *Satzbaues* dienen mag.

> Als die kleine behagliche Gesellschaft den Abendimbiss genommen *hatte*, sich *dann* noch eine Weile und grösstentheils auf Kosten des Hofrathspaares *unterhielt*, *dann* nach ländlicher Sitte, die schon vor lästigem Hahnengeschrei (!), ein Frühaufstehen bedingt, nach einem Rundgang durch den Garten an ein baldiges Nachnennuhrzubettgehen (!) begeben *hatte*, *hielt* der Obrist plötzlich den Rittmeister zurück, nöthigte diesen (!), in einem eleganten traulichen Kabinet neben dem Salon, dessen Fenster eben vom Diener sorgfältig verschlossen und von aussen verwahrt wurden, Platz zu nehmen und bat *ihn*, *ihm* noch einige Augenblicke Gehör zu schenken."

*) Dieses schöne Wort verdanken wir unseren feinsinnigen Aesthetikern und Kunstgelehrten, welche es als terminus technicus in ihren Styl eingeführt haben. Rasch und freudig ward derselbe von allen modernen Schriftstellern daher bezogen, welche bereits an dem bequemen, plebejischen Begriffe des „Machens", den ihnen das französische „faire" im mustergiltigen Style des bewunderten Nachbarvolkes als mit Vorliebe gebrauchten Ausdruck darbot, grosses Gefallen gefunden hatten. Wie schön sagt doch der deutsche Dichter Tempeltey einmal in Westermann's Monatsheften: „Er hatte zumal in Herzensangelegenheiten vor allem *Machen* eine Schen, die ihm das Wort von den Lippen nahm". (!) — Wie oft finden wir in modernen Romanen Stellen, wie etwa: „Ah, *machte* B. und wandte sich an C." Wer möchte danach noch Anstoss an der ästhetisch beglaubigten „Mache" nehmen?

An derselben Stelle, wo Schopenhauer über den Missbrauch unserer *präteritalen* Tempora sich äussert, klagt er auch über die leichtfertige Behandelung der Tempora in *hypothetischen* Sätzen, wobei er ebenfalls von dem vielgerügtem Triebe nach Verkürzung ausgeht, dem es bei solchen Sätzen, wie auch hier schon einmal erwähnt worden ist, die Partikeln „wenn" und „so" zu unterschlagen beliebt. Wer aber einmal der Kürze halber sagt: „käme er zu mir, würde ich ihm sagen", der geht leicht in der Verkürzung noch weiter und begnügt sich mit: „käme er zu mir, *sagte* ich ihm", und wenn ihm dann gelegentlich das früher gebrauchte „würde" wieder einfällt, so lässt ihn sein geschwächter Sprachsinn, nachdem der Unterschied der Verbalformen im hypothetischen Satze bereits einmal verwischt worden war, sehr leicht das Verhältniss ganz fälschlich umkehren und sagen: „*würde* er zu mir kommen, ich *sagte* ihm", oder, wie z. B. Fr. Natzel in der „Gegenwart": „*würden* wir solch ein Leben führen, so *fiele* es uns wohl kaum ein", oder auch, wie A. Hartmann in der Roman-Zeitung: sie *hätten* über Nacht die Herzblättchen zernagt, *würde* man sie nicht Tag für Tag aufgesucht nnd vertilgt haben". Der Konditional mit seiner *futuralen* Bildung „würde" gehört aber einzig und allein in den Hauptsatz hinein, der die *Folge* der erfüllten Bedingung ausdrückt, während der eigentliche hypothetische, die *Bedingung* enthaltende Satz, dem das „wenn" gebührt, nichts anderes als die einfache *präteritale* Konjunktivform erfordert. Nachdem man hierbei einmal in die Verwirrung gerathen ist, konstruiren nun aber manche Schriftsteller, indem sie doch nicht immer gar zu kurz sich ausdrücken mögen, mitunter *beide* Sätze mit dem Konditional, z. B. Bluntschli in der „Gegenwart": „ich *würde* mich scheuen diesen Satz in Erinnerung zu bringen, *würde* ich nicht täglich erfahren u. s. w.", oder O. Riecke ebendort: „*würden* wir dem Egoismus Valet sagen, so *würde* die Welt zusammen stürzen". Nach „*als ob*", oder „*als*" allein, in der Bedeutung von „*als wenn*", die hypothetische Tempusform zu setzen, wird kaum mehr für nöthig befunden: „als *wolle* (statt: wollte) er wetteifern mit der Schönheit" sagt z. B. Schmid in der „Gartenlaube". Wo aber der hypothetische Sinn noch beachtet wird, da geht es bei der Anwendung schwerlich ohne Fehler ab, indem entweder wiederum der falsche Konditional sich eindrängt (A. Hartmann: „es war, als ob die Huldigung der Menge sie gar nichts angehen *würde*"), oder neben den richtigen hypothetischen Konjunktiv in unbedenklicher Gleichordnung der Konjunktiv des Präsens tritt, welcher letztere wegen seiner, dem Indikative ähnlichen Form häufig durch jenen ersetzt zu werden pflegt. Diese *zwiefältige* Konstruktion ist bei uns völlig gäng und gebe geworden; ich will hier nur zwei feingebildete deutsche Dichter, Tempeltey und Heyse, zitiren. Der erstere sagt einmal besonders schön: „zuweilen tönte *ein halbes Rauschen*, als *läge* aussen die Welt und *könne* nicht eindringen in diese Stille"; Heyse schreibt: „mir scheint, als ob dergleichen Entschlüsse das tiefste Schweigen *forderten*, und als ob der Geist bei solchen Gedanken mehr als je einsam zu bleiben *wünsche*"; und an anderer Stelle: „als *würde* jeder Schritt ihm sauer,

oder als *koste* es ihn*) immer neue Ueberwindung den Heimweg einzuschlagen." Eine ähnliche Verwirrung im Gebrauche der Konjunktive zeigt uns ein dritter Satz von Heyse: „die durch das unausbleibliche Gefühl der Langenweile beschwerlich *falle*, oft bis zu einem Grade, dass der Mensch zur Vernichtung des eigenen Lebens getrieben *würde*"; wenn auch das Ganze hier als indirekte Rede erscheint, so hätte es doch entschieden „*werde*" heissen müssen; denn die direkte Rede erfordert das einfache „*wird*". Als Mittel zur Verkürzung wird gewöhnlich im Gegentheile nur zu gerne eine Vertauschung des nöthigen Konjunktivs gegen den bequemeren Indikativ vorgenommen, wie z. B. Gutzkow (noch dazu mit ganz verkehrter Wortstellung) einmal schreibt: „ob nicht etwa Eduard zu finden *war*." Gegen diesen Missbrauch richtet sich Schopenhauer's energische Note: „In den Göttingischen, sich *gelehrt* nennenden Anzeigen habe ich (Februar 1856) sogar statt des, sobald Menschenverstand in der Phrase sein sollte, schlechterdings erforderlichen *Plusquamperfecti Conjunctivi*, beliebter Kürze wegen, das simple Imperfekt gefunden, in der Phrase: „er schien" statt: „er würde geschienen haben." Dazu ich gesagt habe: „Elender Lump!""

Durch Wortersparung wird, wie wir gesehen haben, die *grammatisch*e Grundform der Sätze und ihrer Beziehung zu einander zerstört; schreitet dieselbe bis zur *Satzersparung* fort, so ist damit die völlige Auflösung der *Logik* in der Rede erreicht. Der Leser muss das vom Schreiber unterdrückte Zwischenglied in der Zusammenfügung mehrer Sätze während des Lesens sich eiligst hinzudenken. Darüber entgeht ihm die völlige Unsinnigkeit der Konstruktion, welche durch solche Verkürzung dem Schreiber entstanden war. So lockert ihm eben der Zwang zum flüchtigen Nachhilfsdenken noch mehr den Sinn für die Logik der Sprache. Unsere Zeitungen setzen aber eine solche *Nachhilfe* vertrauensvoll bei ihren Lesern voraus, womit sie sich allerdings, wenn man alles zusammen rechnet, an ihren Leitartikeln und Besprechnngen einen ganz hübschen Raum für ihre Handelsnachrichten und Kurszettel zusammen ersparen; während der Leser, anstatt Kenntniss des gemeinten Sinnes zu erlangen, sich mit der unbestimmten Ahnung desselben zu begnügen gewöhnt. „Wichtiger scheint es uns, dass der Mangel an der letzten Feile sich darin äussert, dass u. s. w."; so hatte ein Rezensent der Augsburger Allgemeinen Zeitung sich ausdrücken wollen; vielleicht aber unwillkürlich abgeschreckt durch die Nothwendigkeit, die Wiederholung des „dass" mittels einer Umformung der Konstruktion zu vermeiden, zerstörte er lieber die ganze Konstruktion durch unlogische Verkürzung des Ausdruckes und schrieb: „*wichtiger* erscheint uns der *Mangel* der letzten Feile *darin*, *dass* Instanzen von durchschlagender (!

*) Schopenhauer: „Es kostet *mich*" ist nichts als ein solenner und pretioser, durch Verjährung akkreditirter Sprachfehler. *Kosten* kommt, eben wie das italiänische *costare*, von *constare*. „Es kostet mich" ist also *me constat*, statt *mihi constat*. „Dieser Löwe kostet mich" darf nicht der Menageriebesitzer, sondern nur Der sagen, welcher vom Löwen gefressen wird".

Bedeutung nicht immer in diejenige volle Beleuchtung (!) gestellt sind, welche sie verdienen.“ Ein Anderer sagt in derselben Zeitung: „diese Geistlichen geben nur zu häufig Veranlassung zu blutigen Auftritten, — *als wenn* dadurch die Lehre des Christenthums gefördert würde“, wobei nothwendiger Weise zu ergänzen ist: „als ob *sie glaubten, dass* dadurch die *Verbreitung* (oder das *Ansehen*) der christlichen Lehre gefördert würde.“ Der bekannte Schriftsteller Vambery, der als ungarischer Israelit die Pflege des modernen deutschen Styles mit übernommen hat, schreibt ebendort einmal: „er weiss mit der Feder umzugehen, — *da* es wohl heut allgemein bekannt ist, dass die heutigen englischen Koryphäen auf dem Gebiet der asiatischen Archäologie ehedem unter den Fahnen Mars' (!) gestanden“ (fehlt: haben); er verschweigt also durchaus den nöthigen Verbindungssatz, etwa: „er weiss mit der Feder umzugehen, *worüber man sich jedoch nicht zu verwundern braucht*, da es wohl allgemein bekannt ist u. s. f.“ In der National-Zeitung hatte ein Berichterstatter sagen wollen: „den grössesten Eindruck erzielte der Redner, als er auf diejenige Seite der Sache einging, welche u. s. f.“; gleich einsetzend aber mit der heute so beliebten *negativen* Ausdrucksweise, gerieth er in folgende wirre Verschränkung der Begriffe und Beziehungen: „*keine Seite* der Sache hat tieferen Eindruck gemacht *als da, wo* der Redner darauf einging —“! Auch geschicktere und gebildetere Autoren belieben auf diese Weise die Mühe der Verdeutlichung sich zu ersparen. „*Wie er matt hinwankte, hätte man* ihn für einen eben von schwerer Krankheit Genesenen gehalten“. Weil Paul Heyse dieses geschrieben hat, so wird man es sicherlich allgemein für guten deutschen Styl halten; und doch ist es mindestens ungenau, wenn nicht unrichtig geredet, denn: der Hauptsatz versetzt uns auf den Standpunkt des objektiven Beobachters, der Nebensatz aber lässt dieses wiederum gänzlich ausser Acht. Es hätte heissen dürfen: „*wer* ihn so matt hinwanken *gesehen* hätte, *der* würde ihn für einen eben Genesenen gehalten haben.“ Gutzkow meint: „der Professor hat seinen Fehler gerügt, *als* wir ihn, *weil* wir uns um Eduard's Fortkommen ängstigten, zum Mittagessen eingeladen hatten“; anstatt dessen sagt er nur: „*weil* wir ihn aus Angst *über* Eduard's Fortkommen — *einluden*“! — Das Gegentheil des Gemeinten! — In gleich musterhafter Kürze sagt Edmund Höfer einmal: „ein Paar Rosetten sind beweglich, *aber ohne Erfolg*“; nämlich, wenn man die beweglichen *bewegt*, so erfolgt nichts; wenn hiervon gar nichts gesagt wird, wer versteht dann den Einwurf mit „aber“?! Eine recht überraschende Entgegensetzung bietet uns z. B. auch Paul Nerrlich bei der Besprechung eines Ebers'schen Romanes in der „Gegenwart“ dar: „Hermas steht allzusehr im Vordergrunde, *gleichwohl* ist auch er mit nicht geringerer Kunst charakterisirt“. Allerdings treten beide Sätze im Sinne des *Kritikers* als tadelnd und lobend einander gegenüber, für die kritisirte Darstellungsweise des *Autors* aber fällt das Getadelte mit dem Gelobten so nothwendig zusammen, dass ein hier dazwischen geschobenes „gleichwohl“ zur Widersinnigkeit werden muss, im Falle nicht zuvor durch einen Zwischensatz die Scheidung der Stand-

punkte des Kritikers und des Autors deutlich hervorgehoben worden war, etwa: „obwohl diess ein Fehler des Autors ist, so muss man doch auch dabei seine Kunst bewundern“. Derlei Ueberraschungen werden uns aber häufig genug bereitet, und zwar nicht allein durch Abbreviatur des Satzbaues, sondern auch z. B. durch die baarste unbesonnene Flüchtigkeit: „schon hatte der Amerikaner *angefangen*, sie beim Blumensammeln unterstützen — zu *wollen*“; oder durch die kühne Zusammenstopfung von Sätzen verschiedensten Gedankeninhaltes in eine einzige Konstruktionsgruppe: „er blickte zurück und *machte doch Miene, als wollte* er sich gegen eine solche von einem Fremden gegen ihn geführte Sprache — (man erwartet: zur Wehre setzen; aber nein:) — *nur* aus Rücksicht auf seine Taube *nicht* zur Wehre setzen“! So bringt uns Gutzkow, der Autor dieser letzten Beispiele, wiederum aus dem Kapitel von der Verkürzung in das von der Zusammensetzung auf dem Gebiete des Satzbaues.

Wie dieselbe, durch die vielseitigen Ansprüche des modernen Geisteslebens an den heutigen Schriftsteller hervorgerufene Flüchtigkeit, welche die Worte verkürzte und wegliess, andererseits ihre unsinnigen Zusammensetzungen verursachte, so wirkt sie auch in gleicher Weise bei den Abbreviaturen der Sätze und bei ihren unlogischen Zusammenfügungen. Wenn an Stelle einer Satzbindung durch ein Pronomen oder eine Partikel, welche eine ganz bestimmte logische Beziehung auszudrücken hat, der Schreiber rücksichtslos mit einem einfachen gleichordnenden *„und“* sich begnügt, dann ist dieses Verfahren für die Satzbildung von eben derselben Bedeutung, wie jene leichtfertigen Agglutinationen moderner Wortbildung. A. Hartmann schreibt in der Romanzeitung: „der Schuss zerschmetterte seine Rechte, welcher das Pistol entfiel *und* des Doktors Fuss traf“; um die Wiederholung eines Relativs zu ersparen, wird mittels der bequemen Kopula eine völlig sinnlose Satzagglutination bewerkstelligt. Wilhelm Lübke braucht in Westermann's Monatsheften dasselbe leichte Mittel zur Ersparung der logisch richtigen Satzanknüpfung durch eine bestimmte Konjunktion: „Correggio's Jo, bei welcher (!) Ungar sich auf der Höhe seiner Kunst zeigt (!) *und* den Silberduft dieser vom zartesten Licht umflossenen Formen künstlerisch wiedergibt“ — nein: *indem* er ihn wiedergibt! — aber auch nicht bei der Jo selber, sondern bei dem Stiche nach Correggio's Gemälde. Roquette sagt in der Roman-Zeitung: „so überrascht der Student über diesen Besuch war, Heinrich liebte seinen Vater zärtlich *und* sprang ihm mit offenen Armen entgegen“ — nein: *weil* er ihn liebte, *so* sprang er ihm entgegen. Eine Notiz in der „Gegenwart“ lautet: *„er* war zum ersten Male in unserer Mitte *und* seit lange schon *durch* seine Romane ein beliebter *Name“* — nein: er war zum ersten Mal hier, *nachdem* er sich aber schon seit langer Zeit durch seine Romane bei uns beliebt gemacht hatte, oder: *wo* er seiner Romane *wegen* seit langer Zeit ein beliebter Schriftsteller, oder: sein Name — bekannt war. Gutzkow liefert dazu Folgendes: „plötzlich wurde ein Schuss hörbar und das *in* dichtester Nähe, *sodass*

die junge Dame einen Schreckensruf ausstiess *und* zugleich einem in die Luft blickenden, dem höher gelegenen Kornacker zustürmenden jungen Manne, einem *halben Knaben (!)*, entgegenrief: *Eduard!*“ — also: Schreckensruf, Entgegenschrei, Aufblick, Kornacker und halber Knabe, alles durch ein einziges „und“ zur Folge des *in* dichtester Nähe *hörbaren* Schusses gemacht! — nein: der Schuss wird *aus* solcher Nähe hörbar, sodass sie aufschreit, *wobei* sie zugleich, oder wohl richtiger: *wonach* sie alsbald den jungen Mann sieht, dem sie seinen Namen entgegenruft. Nicht viel besser aber macht es H. v. Schmid in der „Gartenlaube“: „der kühle Erlenwind *blies so kräftig* hervor, *dass* Niemand sich vor der Hitze flüchtete *und* eine grosse Anzahl von Landleuten vor dem stattlichen Wirthshaus beisammen *stand*“; — ein Wind, der so kräftig bläst, dass Landleute — *stehen* (anstatt, wie man etwa erwarten dürfte, umzufallen!) — das ist gewiss ein recht merkwürdiger Wind; das Merkwürdige liegt aber allein in der flüchtigen Ersetzung eines exemplifizirenden „wie denn auch“ oder dgl. durch das gleichordnende „und“, welches nur dann richtig angewendet gewesen wäre, wenn der Autor sich die Zeit genommen hätte zu schreiben: „sodass Niemand vor der Hitze flüchtete und die Landleute vor dem Hause stehen *konnten*“. Auch Lasker setzt einander gleich, was nicht einander gleich zu setzen ist, wenn er einmal in der „Rundschau“ sagt: „im Erziehungsberuf (soll heissen: bei der Ausübung des Berufes) schadet auch hier die Nothwendigkeit einer erstarrenden Uniformität, welche oberstes Gesetz ist *und* die Individualität beeinträchtigt“; er hätte ein Jedes *einzeln* von der „Uniformität“ aussagen können, das eine zur Bezeichnnng dessen, was sie ist, das andere zur Bezeichnung dessen, was sie bewirkt; verbunden aber durften beide Aussagen nur etwa durch ein auseinanderhaltendes „aber eben“ werden, wenn nicht besser der ganze Satz umzugestalten gewesen wäre. Aehnlich ist die Nebeneinanderstellung zweier Sätze Gutzkow's, welche durchaus nicht zwei gleichgeordnete Aussagen enthalten, sondern von denen der zweite die Aussage des ersten erklären soll, welche Absicht durch die unbesonnene Anwendung des „*oder*“ besonders gründlich vereitelt wird: „sie zeigte eine seltsame Unruhe *oder* es war *die Herstellung* eines würdigen Mittagsmahles, das der Vater kommandirt hatte, *das* sie so hin und her jagte“ — nein: „sie zeigte Unruhe; *vielleicht war es* die *Sorge* um die Herstellung des Mahles, *was* sie hin und her jagte“. Auch unsere Stylisten zeigen eine solche echt moderne Unruhe bei ihrer Satzbildung, indem sie uns zwingen fortwährend Dasjenige zu ergänzen, was sie in der Eile weglassen, oder umzudeuten, was sie bequemlich, aber irrthümlich, hingeschrieben haben. Es ist aber wahrlich nicht die Sorge um die Herstellung des Satzbaues, was sie so durch die schiefsten und verwirrtesten Konstruktionen jagt; vielmehr jagen *sie* aufs Gerathewohl in irgend welche beliebige Konstruktion hinein und benutzen dann sorglos das bequemste Mittel um auf dem eingeschlagenen Wege ungefähr zum Ausdrucke des Gemeinten zu gelangen, gleichviel welche grammatischen und logischen Ungenauigkeiten oder Unsinnigkeiten dabei mitunterlaufen mögen.

Bei allen diesen Leichtfertigkeiten, die es freilich bei der Agglutination der Sätze durch „und" am bequemsten haben, muss aber doch wenigstens jede Aussage für sich zu richtigem Ausdrucke kommen: die verwirrende Flüchtigkeit verdirbt hierbei nur die logisch richtige Verbindung und Beziehung der einzelnen Sätze. Dasselbe geschieht auch z. B., wenn der Schreiber in eiliger Abbreviatur des Ausdruckes mit einer partizipialen Apposition anhebt, dann aber mit einer Konstruktion fortfährt, in welcher der zur Apposition gehörige Hauptbegriff gar nicht als Subjekt auftritt, eine ungemein häufige Verirrung, wofür ich soeben wieder in einer Zeitung das Beispiel finde: „von seiner Gemeinde *hochgeehrt, waren* seine *Predigten* stäts besucht", — hiernach wären also die Predigten „hochgeehrt", während der Prediger gemeint ist. Ganz so Lewin Schücking in Westermann's Monatsheften: „Von verschiedenen Interessen *in Anspruch genommen, blieb* nur Eines bei ihm *bleibend* (!) seine *Leidenschaft.*" — In umgekehrter Reihenfolge vollzieht sich der nämliche Irrthum, wenn eine der Kürze wegen angewendete infinitivische Konstruktion einem Satze angeschlossen wird, dessen Subjekt nicht das für den Infinitivbegriff zu ergänzende ist, was besonders häufig bei passiver Konstruktion des Hauptsatzes zu geschehen pflegt. Der oberflächlich denkende Schreiber fasst dabei das Verhältniss aktiv auf, wie etwa: „*wir werden* von *ihm* abgewiesen, *um* allein zu sein." Nicht selten findet man auch eine Zusammenfassung zweier Relativsätze, in deren einem das Relativ Objekt, also Akkusativ, im anderen Subjekt, also Nominativ, ist, während nun für beide Kasus das einmalig vorangeschriebene, zufällig gleichlautende Wort kurzweg genügen soll: „Eigenschaften, *die* sie oft genug bewährt hatte, *und* — auch heute ihre Wirkung nicht verfehlten", das ist das Beispiel, welches hierfür E. Werner in der „Gartenlaube" uns liefert. Bisweilen verführt ein beliebiges oder besonders beliebtes Wort, etwa die für alle Fälle uns am Nächsten zu liegen scheinende Konjunktion „*wenn*", den Schreiber zur Bildung eines Vordersatzes, der mit dem nun ihm entsprechen müssenden Nachsatze zusammen etwas ganz anderes ergibt, als was auszudrücken eigentlich beabsichtigt worden war. So setzt Herr Jakob von Falke, aufgefordert zu einem neuen Prachtillustrationswerke für die „deutsche Familie" den Text zu schreiben, mit kühner Gewandtheit gleich Anfangs ein: „*Wenn* Griechen und Römer ihre eigenthümliche Geschichte gespielt haben", — und nun muss er fortfahren: „*so* waren sie durch die Natur ihrer Länder dazu prädestinirt", während doch vielmehr in der *letzteren* Aussage gewissermassen das Bedingende, oder wenigstens ein ursächliches Moment, bezeichnet ward. Er hätte anfangen sollen: „Die Natur der Länder scheint Griechen und Römer dazu schon prädestinirt zu haben, *dass* sie u. s. f."; diess aber wäre nicht so schön gewesen, wie jenes pathetische „wenn", an welches grundmoderne Zeichen der überall waltenden Hypothetik der Schreiber eine Menge von *Bedingungen* knüpfen kann, bevor er noch eigentlich weiss, auf welche *Folge* er schliesslich mit seinem ganzen Satze herauskommen werde.

Der bereits erwähnte, dieser Art von Verwirrungen noch verbleibende Vorzug, dass jeder Satz für sich etwas Richtiges ausdrückt, da der Fehler allein in dem Ausdrucke der *Beziehung* liegt, auch dieser Vorzug geht verloren, wenn *Theile der Sätze* in der Verwirrung durcheinander geworfen werden. Dann entsteht auf dem Gebiete des Satzbaues das Nämliche, was wir zuvor bei der Betrachtung der falschen Wortanwendungen als falsche Wortstellung in Folge flüchtiger Zusammensetzungen zu bemerken hatten. Wenn z. B. H. von Scheel in der „Gegenwart" schreibt: „ein Wort, *von dem* verlangt zu werden pflegt, dass *man* es nur mit Tadel ausspreche", so wirft er die Präposition „von" um einen Satz vorauf; denn nach dem Sinne, den man in seiner Rede vermuthen darf, hat folgende Fassung in seiner Absicht gelegen: „ein Wort, *das* nur mit Tadel auszusprechen *von uns* verlangt wird". Freilich wäre auch diese Fassung weder schön noch richtig, doch aber würde damit wenigstens die falsche Wortstellung vermieden gewesen sein. Hierneben tritt wieder Lewin Schücking mit dem Satze: „auch *deiner Mutter thust Du besser,* in Deinen Briefen nichts von mir zu sagen", anstatt: „Du thust besser, auch Deiner Mutter nichts zu sagen." Der Schriftsteller war einmal beim Beginne seines Satzes in die Inversion gerathen, und nun fiel ihm alles Uebrige wirr durch einander. Eine andere Art falscher Stellung der Satztheile treffen wir z. B. bei Heyse an. Dieser will eine nothwendige Einschachtelung vermeiden und bringt nun gerade bei solchem Bemühen um grössere Deutlichkeit die richtige Beziehnng der einzelnon Theile zu einander um ihre Deutlichkeit: „so wenig wir an seinem Muthe *zweifeln dürfen das Leben wegzuwerfen,* wenn er n. s. f."; — wogegen jener Zeitungssatz noch die Einschachtelung hinzufügt: „ähnliche Gerüchte knrsirten in Wien, *selbstredend ohne,* da keine Bestätigung *auftrat, geglaubt zu werden."* — Derartige Undeutlichkeiten sind allerdings die natürlichen Folgen der vielgliedrigen Satzverkettungen, wie sie für den neueren deutschen Styl ganz besonders charakteristisch sind, indem sie als das getreue sprachliche Abbild des modernen geistigen Lebens erscheinen, welches sie mit allen seinen Nachtheilen in lehrreicher Weise darstellen.

Schopenhauer sagt: „der leitende Grundsatz der Stylistik sollte sein, dass der Mensch nur *einen* Gedanken zur Zeit deutlich denken kann; daher ihm nicht zugemuthet werden darf, dass er deren zwei oder gar mehrere auf ein Mal denke." Nun aber gibt es für uns moderne Menschen kaum noch je einen einfachen klaren Gedanken. Jeder einzelne Gedanke steht für uns mit einer Menge anderer in irgend welcher Beziehung; überall findet sich Bedingtheit, Beschränkung, Antithese, ein buntes Zubehör von Umständen und Bedenken, welche Berücksichtigung erfordern. Jeder auszudrückende Gedanke bildet für uns sogleich eine ganze Gedankengruppe, welche nun wiederum *ihren* Ausdruck in einer entsprechenden gruppenartigen Satzverbindung erhält, auf ähnliche Weise wie unsere verzwickten, künstlichen modernen Begriffe in jenen neuen Wortagglutinationen sich ausdrücken. Wer aber flüchtig und

faul im Denken ist, der wird auch nicht viele Zeit darauf verwenden, sich klar zu machen, wie viele der, seinen Kopf in wüstem Durcheinander heimsuchenden Gedankenmahnungen wirklich mit Nothwendigkeit eine geschlossene Gedankengruppe bilden, und daher auch in einer zusammenhangenden Satzgruppe sprachlich wiederzugeben seien. Vollkommene Klarheit hierüber und hiernach strenge Scheidung des wirklich Zusammenhangenden und des nicht gleich enge zu einander Gehörigen in der Masse der mitsammen in Betracht kommenden Gedanken, das ist es, was den guten deutschen Stylisten auszeichnet. Im klaren und scharfen Denken geübt, und gewohnt, ohne jede leichtfertige Abbreviatur dennoch stäts so knapp und übersichtlich wie möglich sich auszudrücken, darf ein solcher Stylist dann auch es wagen, im Falle logischer Berechtigtheit, kunstvoll geordnete, ebenmässig und klar in sich eingetheilte Satzverbindungen grösseren Umfanges zusammen zu fügen. In solchen Sätzen wird dann allerdings das Abbild des modernen Wesens als durch die Arbeit eines bedeutenden Geistes, welcher es vollkommen wieder zu denken vermag, zu einem wirklichen Kunstwerke logischer Sprachbehandelung erhoben erscheinen können. Wer dagegen nur an Oberflächlichkeit im Denken und an Abbreviaturen der Rede gewöhnt ist, der wird nur zu leichtlich und gerne sich in die ungeheuerlichsten Satzbildungen einlassen, da er ja mit jedem Ausdruckstheilchen, das er sich flüchtig erspart, wiederum Raum für eine neue Anschiebung oder Einflickung gewinnt. „Also, während er sorgen sollte, die Aufmerksamkeit seines Lesers anzulocken und festzuhalten, verlangt er vielmehr von demselben noch obendrein, dass er drei oder vier verschiedene Gedanken zugleich, oder, weil dieses nicht möglich ist, in schnell vibrirender Abwechselung denke.“ (Schopenhauer.) Dieses Verfahren kann dann so lange fortgesetzt werden, bis von dem vorhandenen Gedankenwuste im Kopfe des Schreibenden nichts mehr übrig ist. Das auf diese Weise Geleistete sieht immerhin für den in der That nichts wirklich Denkenden und für Seinesgleichen nach einer erstaunlichen Menge mit merkwürdiger Kühnheit zusammengebrachter Gedanken aus. Nur Solche, die besonnenerweise ein wohlgeschultes logisches Denken beim Schreiben walten lassen, und dadurch vor allen den hier hervorgehobenen Flüchtigkeiten und Irrthümern moderner deutscher Stylistik gesichert sind, nur diese können im Stande und im Rechte sein, jene heut zu Tage sicherlich allerschwierigste Kunst des wirklich guten modernen Styles auszubilden. Jene dagegen, welche sich mit Flüchtigkeit und Verwirrung im Denken auf diese Kunst einlassen, tragen unter dem berauschenden Einflusse der gedankenlosen Satzverquickung zur Vermehrung aller jener Fehler und zum Verfalle unserer Sprache im höchsten Maasse bei. Daher sagt Schopenhauer mit Recht: „Dass unsere Sprache sich dazu besser, als die andern lebenden, eignet, begründet zwar die Möglichkeit, *aber nicht die Löblichkeit* der Sache.“

Mit einer gewissen naiven Lüderlichkeit wird diese Sache nun von Denjenigen betrieben, welche nur dem modernen Drange nach vielfacher Gedanken- und Satzverbindung folgen, ohne dabei die spezifisch *neudeutsche* Manier einer

gewissermaassen künstlerischen Zusammenordnung der Einzeltheile nach ihrer bezüglichen engeren Zusammengehörigkeit, der Umschliessung der abhängigen durch die regierenden Sätze, in Anwendung zu bringen. Schopenhauer lobt den *französischen* Styl mit den Worten: „Der Franzose reiht seine Gedanken, in möglichst logischer und überhaupt natürlicher Ordnung, an einander und legt sie seinem Leser successive zu bequemer Erwägung vor, damit dieser einem jeden derselben seine ungetheilte Aufmerksamkeit zuwenden könne." Diese einfache Aufeinanderfolge der zusammengehörigen Sätze, welche also der Franzose, ohne höhere Rücksicht auf einen spezifisch modernen Gedankenstyl, lediglich im Interesse der sprachlichen Deutlichkeit, überall vor unmässiger Ausdehnung zu bewahren trachtet, wird von dem Deutschen zur schier endlosen Aneinanderkettung immer neuer Neben- und Unterglieder ohne Wahl und Regel fortgeführt. In der Weise der französischen Sprache stylisirt klingt es uns beinahe, wenn ein Berichterstatter in der National-Zeitung schreibt:

„So machten die Tribünen und Logen einen überaus interessanten Eindruck *dadurch, dass* sie gefüllt waren *von* einer Zuhörerschaft, *der grossen Majorität nach* der schöneren Hälfte (!) *angehörend.*"

Paul Heyse geht in der Aneinanderkettung der Nebensätze noch weiter z. B.:

„Von Leopardi's Gedichten erschienen zuerst die beiden Kanzonen mit einer Widmung an Monti, *den* Dichter, *von dem* Leopardi sagt, *dass* Jeder, *der* Talente besitzt, sie zeigen müsse, *da* er ein Hüter des Ruhmes sei, *der* ihrem Vaterland noch geblieben, *jenes* Ruhmes, *den* er verherrliche, *sodass* man nicht sagen könne, *Italien sei todt.*"

Hier haben wir sieben, oder, genauer genommen, sogar *acht* abhängige Sätze, einer immer an den anderen angeklebt, und, wenn der Kitt nicht mehr recht halten zu wollen schien, mittels der Wiederholung eines einzelnen Wortes, wie mit einer kleinen Drahtspange, oberflächlich verfestigt. Man höre hierzu noch als Dritten Herrn Johannes Berg, der in der „Gegenwart" einmal sagt:

„Der Präsident des Reichskanzleramtes, Staatsminister Hoffmann, hatte das Parlament, *das* sich in der kurzen Frist von wenigen Tagen mit der Regierung und dem Bundesrath nicht zu verständigen wusste (statt: gewusst hatte!), *über* einen Gesetzentwurf, *welcher* seitdem die Reichsregierung und die Einzelregierungen beschäftigt *und* (!) in jedem neuen Stadium der Berathung neue Schwierigkeiten zeigt, Herr Hoffmann, *sagen wir,* hatte in Stellvertretung des in Friedrichsruhe weilenden Reichskanzlers die Sitzung geschlossen, *indem* er in der verbindlichsten Weise den Dank des Kaisers für die Hingebung und Opferwilligkeit aussprach, *womit* der Reichstag sich seinen mühsäligen und lange dauernden Arbeiten unterzogen" (fehlt: *hatte;* weil der Athem ausgegangen ist!).

Bei diesem Riesensatze wird die anscheinend bereits unvermeidlich gewordene Einschachtelung dadurch umgangen, dass das Subjekt des Hauptsatzes inmitten wiederholt, und die prädikative Aussage alsdann in veränderte Form gebracht wird. Uebrigens äussert sich selbst bei der grossen Leichtfertigkeit, mit welcher solche Sätze gebildet werden, doch noch immer etwas von der sogenannten deutschen Pedanterie. Diese Pedanterie nämlich will es nun einmal nicht aufgeben, Dasjenige, was ihr als zusammengehörig erscheint, auch in einen einzigen Satz zu bringen, dessen Theile nun, gleichviel wie, von der üblichen

Leichtfertigkeit aneinander gesezt werden. Dieselbe Pedanterie schwingt sich aber über die blosse Leichtfertigkeit zu einer gewissen künstlerischen Bemühung auf, wenn nun an die Stelle der losen, und dabei so schwerfälligen Aneinanderkettung der Sätze ihre künstliche Zusammenschachtelung tritt, worin eben der moderne deutsche Styl seine besondere Stärke zeigen will. „Der Deutsche," sagt Schopenhauer, „flicht die Sätze in einander, zu einer verschränkten und abermals verschränkten und nochmals verschränkten Periode, weil er sechs Sachen auf einmal sagen will, statt sie eine nach der andern vorzubringen." Leider wird aus dieser mühsamen Satzbildungsweise für den bereits so geschwächten Sprachsinn unserer Schriftsteller eben auch nur eine todte, wunderliche *Form*, innerhalb welcher dann wiederum die herrschende Leichtfertigkeit ihre tollsten Streiche spielen kann. So fällt Gutzkow bei einer grossen Verschachtelung völlig aus Konstruktion und Sinn, obwohl er doch schliesslich sogar noch die Drahtspange der Wiederholung zu Hilfe nehmen muss; indem er nämlich sagt:

„In der Regel ist der Herr Hofrath so galant, *dass* er alles Gute *am* Eduard, z. B. *wenn* dieser solange an der Ablenkung des Baches im Park auf die rechte Seite hinweg vom Eulenhause, *das* zur Freude für unsere Damen dann ferner entrückt steht, mit dem Spaten arbeitet, *bis* ihm der Schweiss von der Stirne rinnt! *wenn* er, *sag' ich*, das *auf die Mutter geschrieben bekennt* — *und* der Hofrath schmunzelnd sagt: diese Aemsigkeit und Ausdauer im einmal Vorgenommenen hat er von ihr!" — —

„Offenbar ist es gegen alle gesunde Vernunft, einen Gedanken quer durch einen andern zu schlagen, wie ein hölzernes Kreuz," sagt Schopenhauer. „Diess geschieht jedoch, indem man das was man zu sagen angefangen hat, unterbricht, um etwas ganz anderes dazwischen zu sagen, und so seinem Leser eine angefangene Periode, einstweilen noch ohne Sinn, in Verwahrung gibt, bis die Ergänzung nachkommt. Es ist ungefähr, wie wenn man seinen Gästen einen leeren Teller in die Hand gäbe, mit der Hoffnung, es werde noch etwas darauf kommen." Ja, und wenn es nun gar der Schreiber selber vergisst, was er zur Aufbewahrung gegeben hatte, wie oben unser Gutzkow: dann kommt schliesslich der reine Unsinn auf den Teller! Solche Verirrungen in das rein Unsinnige liegen aber für einen schon flüchtig Denkenden gar nahe; die Länge seiner Sätze benimmt ihm die Erinnerung dessen, was er anfangs gesagt hatte, und schliesslich wird er so konfuse, dass er selbst dicht neben einander stehenden Worten falsche Beziehungsformen gibt, wie z. B. Herr Jänicke in der „Gegenwart": „unter der Leitung *der* berühmten Architekten Iktinos und Mnesikles, *den* Baumeistern des Parthenon und der Propyläen" oder der anonyme Verfasser eines Geschichtchens, das neulich durch die Feuilletons der Zeitungen kursirte: „der Advokat, *durch* eine herkulische Gestalt, auffallend *schönem* langen Barte und seinem ausländischen Akzent *in die Augen springend!*" Er springt also dem Bart und Akzent durch seine Gestalt in die Augen. — Hiernach hat man sich dann freilich nicht mehr zu verwundern, wenn man selbst in einer wissenschaftlichen Abhandlung der Augsburger All-

gemeinen Zeitung gedruckt findet: „*während* dreissig *Jahren*", also Dativ statt Genetivs, oder wenn man einen wirklichen philologischen Streit darüber entbrennen sieht, ob es heissen müsse: „*aus* aller Herren *Länder*", also „aus" mit dem Akkusativ, oder: „*aus* aller Herren *Ländern*", „aus" mit dem Dativ. Vielleicht wirkt bei solchen Verwechselungen der Kasus selbst direkter israelitischer Einfluss auf unser leichtfertiges „modern deutsches" Denken. Allerdings wäre diess die schlechteste und niedrigste Art dieses Einflusses, der vielmehr darauf gerichtet sein sollte, uns von den leichtfertigen Folgen unserer Pedanterie durch objektive, nüchterne, klare Behandelung der Sprache, wenn auch etwa nach fremden Mustern, einigermaassen zu befreien.

Ehe wir uns jedoch der ernsteren Betrachtung einer solchen Möglichkeit zuwenden, müssen wir noch den uns sich darbietenden *deutschen* Mustern moderner Satzbildungen einen Augenblick schenken. Der oft und noch zuletzt zitirte Gutzkow mag wiederum die erläuternden Beispiele für zwei widerliche Eigenthümlickeiten der bei uns beliebten Schachtelsätze liefern. Wird einmal Alles Mögliche in einen Hauptsatz eingeschachtelt, so erscheint es recht praktisch bei dieser Gelegenheit wichtige Erklärungen oder Beschreibungen, die in ihrer Selbstständigkeit einen grossen Raum wegnehmen würden, nur so appositionell in diesen einen Satz, der mit ihnen aber gar nicht näher zusammenhängt, kurz mit hinein zu werfen.

„Dass ich selbst mit der Alten nicht viel verkehre, fügte mit einem trüben Blick der würdige, *bei feierlichen Gelegenheiten mit seinen Ehrenzeichen auftretende* Vater regelmässig (?) hinzu, — das hat seinen besonderen Grund".

„Sie sah *mit ihrem grossen blauen Auge und einem Angesicht von schönster Regelmässigkeit, in dem alles sammetweich und wie elastisch schien,* den männlich interessanten Fremden gross an".

„Der Rittmeister *in seiner hellen blauen Uniform mit rothem Kragen und dem einfachen Silberstreifen über den Achseln* war ganz überrascht."

„Hier war es, wo Elsa bei der Tochter des pensionirten Obristen *und der Verlobten eines ebenfalls auf dem Schlosse anwesenden Offiziers, des Rittmeisters von Deggenfeld,* sommerlich wohlige Tage genoss".

Schon bei diesen Beispielen meldet sich auch der zweite beachtenswerthe Uebelstand unserer Art die Schachtelsätze zu bilden: nämlich das kurze Nachklappen des Satzschlusses hinter der Menge zwischenein gestopfter Nebensätze, welches den höchsten Grad der Unschönheit erreicht, wenn schliesslich gar nur noch ein einziges Wort derart hinterdrein geworfen wird. Wohl am Häufigsten wird dazu das Verbum des Hauptsatzes benutzt, welches dann sehr hässlich und verwirrend unmittelbar hinter das Verbum des Nebensatzes tritt. Fast noch unschöner, und jedenfalls lächerlicher, ist aber der Effekt, wenn ein noch kleineres, untergeordnetes Wort, etwa gar die vom Verbum abgelöste Präposition, den klappenden und schnappenden Abschluss bildet, wie in dem Satze Gutzkows's: „ich halte Sie für einen ganz Andern, *platzte jetzt die Frau,* die in ihrem Morgennegligée zum Eulengeschlecht zu gehören schien,

aber einen guten Infusionskaffee bereitet hatte, *heraus*".*) In derselben Weise, wie jener gefeierte Autor, macht es dann auch wiederum jeder beliebige Zeitungsreporter, deren Einer uns u. A. in einer vielgelesenen Börsenzeitung mit einem Satze erfreut hat, bei welchem Schopenhauer's Wort vor der „*Impertinenz der Unterbrechung* seiner selber im Phrasenbau" seine Anwendung finden darf: „das tiefe Bedauern, das sein Ableben erregt, geht weit über die Kreise seiner Familie — ausser *seine* Gattin und eine *Reihe* von Kindern trifft auch einen greisen Vater der Schmerz ihn zu verlieren — *hinaus*". Das klingt doch wahrhaftig, als würfe der Schreiber, dem der Zwischensatz endlich zu lang wird, mit kräftigem Ausrufe sich selber aus seinem Satze hinaus! —**)

Auch unsere Beispielsammelung scheint uns jetzt zu ihrem Abschlusse gebracht werden zu sollen, nachdem etwa *dreihundert* Stylproben wohl in ausreichender Weise dazu gedient haben dürften, den *Zustand der Verrottung* in unserer modernen deutschen Sprache nachzuweisen. Ich hatte diese Proben nicht anders, als gelegentlich bei der Lektüre einiger unserer angesehensten Journale, und zwar während weniger Wochen, mir notirt; doch hoffe ich damit ein bereits recht genaues Bild unseres allmählich bis in die höchsten Sphären der Schriftstellerei eingedrungenen und nunmehr allgemein herrschenden Styles geliefert zu haben. Denn, von dem breiten Untergrunde unserer modernen Litteratur, von dem landläufigen, wahrhaft gemeinen Schreibestyle unserer Alltagsblätter fast gänzlich absehend, habe ich aus den mehr hervorragenden politischen Journalen nur die grösseren und ernsteren Abhandlungen berücksichtigt und in den Wochen- und Monatsschriften, unter der Menge der dafür thätigen Schriftsteller von „gutem Tone", auch unsere namhaftesten und bedeutendsten Autoren, bei ihren später als *Bücher* unserer „*Litteratur*" bereichernden Arbeiten, beobachtet und der Kritik unterzogen. So schliesse denn diese, den *Beispielen* gewidmete, und daher scheinbar unverhältnissmässig ausgedehnte Abtheilung mit einem letzten Prachtexemplare eines echt modernen Schachtelsatzes, verbunden mit reichlicher Aneinanderkettung, dessen Autor, der Berichterstatter über die Berliner Kunstausstellung in der Neuen Preussischen (Kreuz-) Zeitung, sich zwar leider nicht genannt hat, hier aber auch vielmehr recht eigentlich als Vertreter der ganzen G a t t u n g unserer modernen Stylisten schliesslich vorgestellt werden soll:

„Von König Nadod gefangen gehalten, *der* ihm, *um* ihn unschädlich zu machen, die Sehnen der *Knieen (!)* durchschneiden *und* ihn auf die Insel Holm Säverstadt bringen liess, *Wielands Schwerdt nahm*, *aber* einen goldenen Ring seiner Tochter Bödvild schenkte, *die* ihn zufällig zerbrach *und* nun heimlich zu Wieland kam,

*) Hierauf folgt sogleich: „Für wen denn? fragte der Gast. Für den jungen Herrn Baron, *platzte die Frau heraus*." — Dieser Neigung zum *Platzen* gibt auch L a s k e r in dem kostbaren Satze nach: „*am* deutschen Aufsatz *platzen* Neigung und Regel stärker als *in* den übrigen Unterrichts*zweigen aufeinander*".

**) Eine ähnliche Impertinenz der Unterbrechung begeht Herr T h e o b a l d Z i e g l e r in der „Gegenwart": „*Moltke ist* — man wird *diess* (!) sagen dürfen ohne den berechtigten Ansprüchen anderer Männer irgend zu nahe zu treten — heutzutage die populärste Persönlichkeit".

dass er ihr denselben wieder herstelle: *diesen* Stoff, *der* einen Cyklus von Kompositionen *fordert (!)*, in ein Bild fassen zu *wollen* ist nun *nicht möglich (!) und hieran* krankt zunächst das gediegen durchgeführte Bild, *dessen* beste Figur die Königstochter *in* ihrem nordischen *Staat*, ihrem noch nicht überwundenen *Misstrauen* gegen den Schmied *und in* der sie rückwärts streifenden *Beleuchtung (!) ist, wogegen* der sich zu ihr umwendende, mit übereinander geschlagenen Beinen — *dass* die Kniesehnen durchschnitten *und er* gelähmt, vermochte der Künstler nicht auszudrücken — auf einem Block neben der Höhle, *darin* seine Werkstatt, *umgeben* von seinen kunstvollen Arbeiten, *zu Füssen* das zur Flucht gefertigte Federkleid, *sitzende Wieland* nicht genug die lauernde Tücke ahnen lässt *und* ausserdem zu mager für einen Schmied ist, *unter* dessen Genossenschaft man noch heute herkulischen Gestalten hegegnet."

Das sind die *„gebratenen Gänse mit Aepfeln"*, von denen Schopenhauer gesprochen hat: „jene langen, mit ineinandergeschalteten Zwischensätzen bereicherten und ausgestopften Perioden", durch welche „eigentlich zunächst das *Gedächtniss* in Anspruch genommen wird; während vielmehr Verstand und Urtheilskraft aufgerufen werden sollten, deren Thätigkeit nun aber gerade dadurch erschwert und geschwächt wird." Das ist es, was er mit dem Baue der *Korallenpolypen* vergleicht: „Periode fügt sich an Periode, und es geht wohin Gott will." Das ist die grosse *„Galoppade der Jetztzeit"*, auf die Litteratur übertragen, wovon er sagt, dass sie dort „als äusserste Flüchtigkeit und Lüderlichkeit" sich kundgibt. Das ist, in einer Zusammenfassung beinahe der meisten ihrer hier betrachteten Fehler und Folgen, die *Verrottung der deutschen Sprache*, deren *Errettung* als möglich darzustellen uns nur gelingen wird, wenn wir in der nächsten Abtheilung zuvor die Ursachen ihrer Entwickelung bis zu diesem Zustande werden nachgewiesen haben. —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der *Riga'er Verein* sah seine Angehörigen im Laufe des Winters an weiteren 5 „musikalischen Studienabenden" unter Leitung des Herrn Kapellmeisters *Ruthardt* versammelt. Zum Gelingen dieser, sämmtlich dem ernstlicheren Studium der „Walküre" gewidmeten Abende trug besonders die vorzüglich energische Bethätigung des Herrn *R. Engelhardt* (Froh von 1876) bei.

Druckfehler. — In der ursprünglichen Einzelausgabe der Schrift des Meisters „Die Kunst und die Revolution" war ein Druckfehler stehen geblieben, welcher, da keine zweite Auflage erschien, Jahrzehnte lang unverbessert bleiben musste; erst bei dem Wiederabdrucke der Schrift in der Gesammtausgabe der Werke konnte die unliebsame und leicht täuschende Irrung getilgt werden. Leider hat sie sich nun dennoch wiederum in unsere „Bayreuther Blätter" eingeschlichen, indem der betreffende Satz bei der Darstellung des Inhaltes jener Schrift, die unser viertes Stück gebracht hat, gerade nach der *ersten* Ausgabe derselben zitirt ward. Wir bitten unsere Leser hiernach auf Seite 95, Zeile 8 von unten, die Worte: „dass man nun die Gegenstände des Glaubens — — sich in *himmlischer* Schönheit vor die Augen stellte" etc. abzuändern in: — „sich in sinnlicher Schönheit vor die Augen stellte, dies war die vollkommene Verneinung des Christenthums selbst." — Bei dieser Gelegenheit möge auch der Druckfehler auf Seite 100, Zeile 29 von oben „auf Herstellung" verbessert werden in: „bisher auf Bestellung." — Auch in dem letzten Abschnitte der Arbeit von Dr. L. Schemann (Aprilstück) sind einige, der Verbesserung bedürftige Druckfehler stehen geblieben: S. 108, 2. Zeile nach dem Absatze, muss es, anstatt „Behaglichkeit", *Herrlichkeit* des modernen Wesens, und S. 113, Zeile 18 von unten anstatt: „unseres grossen Musikers": *unserer grossen Musiker* heissen. — In dem Aufsatze R. Wagners: Wollen wir hoffen? (Maistück) ist auf S. 125, Zeile 15 von unten die Stelle: „Plutarch, eines klassischen Philosophen" zu korrigiren in: „Plutarch, eines *klassisch gebildeten* Philosophen." —

Herr Professor *Ludwig Nohl* macht uns, in Beziehung auf die in unserem Maistücke veröffentlichte „Stimme aus der Vergangenheit", darauf aufmerksam, dass die beiden Briefe Beethovens an Bettina vor einigen Jahren auf's Neue *nach dem Autograph selbst* veröffentlicht worden sind, und zwar der Eine (vom 11., nicht 10., Februar 1811) durch Professor L. Ehrlich in der Neuen Berliner Musikzeitung, 1867, Nr. 26. Bis auf ein Paar verschwindender Kleinigkeiten im Ausdrucke stellte sich damit die Echtheit beider Briefe heraus.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Juli. Siebentes Stück. 1879.

Ueber das Dichten und Komponiren.

Vielleicht auch: *über Buchhandel und Musikhandel?* —

Doch dürfte diess wohl Vielen als zu äusserlich aufgefasst erscheinen. Wiewohl der selige Gutzkow uns das böse Geheimniss bereits aufgedeckt hat, dass Goethe's und Schiller's ungemessene Popularität sich nur der energischen Spekulation ihres Buchhändlers verdanke. Sollte diese Erklärung sich nicht als durchaus zutreffend bewähren, so lässt sich aus der Aufstellung einer solchen Behauptung doch zum Wenigsten ersehen, dass unsere Dichter ähnliche Erfolge durch geschicktes Verfahren ihrer Buchhändler für möglich halten. Ein grosses Anlage-Kapital des Verlegers schiene demnach dazu erforderlich zu sein, um den deutschen *Dichterwald* gehörig zu bepflanzen; somit dürfte es uns nicht Wunder nehmen, wenn der Buchhändler bei der Hervorbringung von Dichterwerken, namentlich wenn diese für die Berühmtheit bestimmt sind, sich den wichtigsten Antheil hieran zuschreibt. Man könnte, dem zu Folge, ein bedenkliches Verhältniss zwischen den Dichtern und ihren Verlegern annehmen, in welchem gegenseitige Hochachtung wenig zum Vorscheine käme. Ein namhafter Dichter versicherte mich, die Buchhändler seien die betrügeri-

sehesten Kaufleute; denn sie hätten beim Handel einzig mit phantastischen Produzenten zu thun, während jeder andere Kaufmann nur auf Geschäfte mit klugen Leuten seines Gleichen angewiesen wäre. Schlimm mag es hiermit immerhin stehen. Der Dichter, oder Komponist, glaubt, um der Versicherung seiner Berühmtheit willen, am Besten unter dem Schutze grosser Verlags-Firmen zu gedeihen. Solch eine Firma unterhält mit reichen Kapitalien ungeheure Druckereien oder Notenstechereien; diese müssen immer zu arbeiten haben, demnach der Verleger auf gutes Glück hin vieles Unnütze, was ihm vorkommt, drucken oder stechen lassen muss; aller Journalismus der Welt kann ihm hierfür oft keinen Absatz verschaffen; endlich hilft ihm doch einmal nur der besonders glückliche Verlagsartikel von der Arbeit eines ausgezeichneten Kopfes: mit dem Erfolge dieses einen Artikels macht sich der Verleger für alle seine sonstigen Einbussen bezahlt, und will der Autor seinen Theil vom Gewinne haben, so kann ihm der Verleger diess kühn abschlagen, da Jener ja auch keinen Antheil an den Verlusten durch unablässig produzirten Schund getragen habe. Dennoch ist es die stete Herausgabe von Schund, was dem Verleger zu grossem Ansehen verhilft. Alle Welt dichtet und komponirt, während die reiche Firma immer drucken und herausgeben muss: beide Gewohnheiten und Nöthigungen ergänzen sich; nur hat der Verleger den Vortheil, seinem Klienten nachweisen zu können, dass er daran verliere, dennoch aber sich grossmüthig zu bezeigen, wenn er mit ferneren Herausgaben fortzufahren sich bereit erklärt, wodurch dann der *phantastische* Autor zu seinem gehorsamen Diener wird. So dürfte es etwa zu verstehen sein, wenn der Buch- und Musik-Händler, als Lohngeber des Dichters und Komponisten, ja — unter Umständen, wie bei Schiller und Goethe — sogar als Popularisator derselben, als der eigentliche Patron, wenn nicht Schöpfer, unserer dichterischen und musikalischen Litteratur angesehen wird.

Vielleicht ist es wirklich dieses, wie es scheint, so glückliche Prosperiren der Buch- und Musikdruckereien, welches uns das verwunderliche Phänomen zu verdanken giebt, dass fast jeder Mensch, der einmal etwas gelesen oder gehört hat, sofort auch das Dichten und Komponiren sich beikommen lässt. Oefters hörte ich Universitäts-Professoren darüber sich beklagen, dass ihre Studenten nichts Rechtes mehr lernen, dagegen meistens nur dichten und komponiren wollten. Diess war besonders in Leipzig der Fall, wo der Buchhandel der Gelehrtheit so nahe auf dem Halse sitzt, dass es für Einsichtsvolle fast zu der Frage kommen dürfte, wer denn eigentlich unsere moderne Bildung mehr in der Hand habe, die Universität oder der Buchhandel, da man aus den Büchern doch offenbar Dasselbe, wenn nicht mehr, als von den Professoren lernen könne, welche unvorsichtiger Weise wiederum Alles, was sie wissen und lehren dürften, in leicht käuflichen Büchern drucken lassen. Dagegen möchten wir den Hang unserer, vom Universitäts-Studium angeekelten jungen Leute zum Dichten und Komponiren mit der ausserordentlichen Neigung zum Theaterspielen zusammenhalten welche vom Aufkommen der

deutschen Schauspielkunst bis in den Anfang unseres Jahrhunderts den geachtetsten Familien Söhne und Töchter entführte. Nach dieser Seite hin scheint aber gegenwärtig unsere Jugend philisterhafter geworden zu sein, etwa aus der Furcht auf dem Theater sich persönlich lächerlich zu machen, was gegenwärtig immer mehr den Juden überlassen wird, welche auf unangenehme Erfahrungen weniger zu geben scheinen. Hiergegen kann nun Dichten und Komponiren in aller Ruhe und Stille für sich zu Hause betrieben werden: dass überlaufende lyrische Ergüsse im Druck uns ebenfalls lächerlich machen, merken wir nicht, weil glücklicher Weise auch kein Leser das Lächerliche davon merkt. Bemerkbar lächerlich wird diess Alles erst, wenn es laut vorgelesen wird. Zu meiner Zeit trieben die Leipziger Studenten ihren Spott mit einem armen Teufel, den sie, gegen Bezahlung seiner Zeche, seine Gedichte sich vordeklamiren liessen; von ihm besorgten sie ein lithographisches Portrait mit der Unterschrift: *an allen meinen Leiden ist nur die Liebe Schuld.* Ich führte diess Beispiel vor einigen Jahren einem namhaften Dichter unserer Zeit vor, welcher seitdem mir auffällig böse geworden ist: zu spät erfuhr ich damals, dass er soeben einen neuen Band Gedichte von sich unter der Presse habe.

Was nun den *deutschen Dichterwald* betrifft, so vernimmt man in neuerer Zeit, dass die Buchhändler, trotz der Nöthigung zu steter Beschäftigung ihrer Pressen, der reinen Lyrik immer abholder werden, da die musikalischen Lyriker von Neuem immer nur wieder: *Du bist wie eine Blume* oder: *Wenn ich dein holdes Angesicht* und dergleichen komponiren. Wie es mit *epischen Dichtungen* steht, ist auch schwierig zu ermessen: es kommt viel davon auf den Markt, wird auch von solchen Komponisten, welche in der Oper noch ein Haar finden, für unsere Abonnement-Konzerte in Musik gesetzt, — was leider mit dem *Trompeter von Säckingen* bisher für unmöglich befunden werden musste! — Ob diess Alles *etwas macht*, ist nicht leicht zu glauben; denn noch giebt es sehr viele Bewohner Deutschland's, welche in jenen Konzerten nicht abonnirt sind. Dagegen hätten nun allerdings *dramatische Dichtungen* ein grösseres Publikum; diess jedoch immer wohl nur, wenn sie von den Theaterdirektoren aufgeführt werden. Bei diesen Letzteren trifft man aber auf die vollste Wildniss des Interesses für gute Einnahmen; hier herrscht noch die barbarische Justiz der Gottesurtheile, und zu *kaufen* ist da nicht viel. Bloss englischen Verlegern ist es möglich geworden, das Theater — allerdings in sehr ingeniöser Weise — für glückliche Verlagseffekte zu benützen. Das Einzige, womit der englische Musikhandel etwas zu Stande bringt, ist eine, mehr oder weniger dem Bänkelsänger-Genre entnommene *Ballade*, welche, im guten Falle, in mehreren hundert tausenden von Exemplaren als *neueste Ballade* an alle Kolonien verkauft wird. Um diese Ballade gehörig berühmt zu machen, lässt sich der Verleger für sein Geld eine ganze Oper komponiren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung, und lässt nun die darin ange-

brachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes setzen, bis jedes Klavier sie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt. Wer an unser heimisches *Einst spielt ich mit Zepter* u. s. w. denkt, möchte vermuthen, dass auch deutsche Verleger nicht auf den Kopf gefallen seien und mit einem vollständigen *Zar und Zimmermann* schon wüssten was anzufangen: der *Zar* beschäftigt die Stecher und der *Zepterspieler* bezahlt sie.

Dennoch scheint das Verfassen von ganzen kompletten Dramen für Alt und Jung einen grossen Reiz zu behalten, und merkwürdig ist es, dass Jeder selbst mit dem abgegriffensten Stoffe immer noch einen glücklichen Griff gethan zu haben glaubt, wozu ihn die Täuschung verführen mag, seine Vorgänger hätten den Stoff noch nicht richtig behandelt. Der fünffüssige Jambe, in unverwüstlichen Ehren forthinkend, muss der Diktion hierbei unentwegt noch den eigentlichen poetischen Duft verleihen; während die nackte Prosa, je ungewählter desto wirksamer, mehr Chancen für die Annahme des Stückes von Seiten der Theaterdirektoren darbietet. Der fünffüssige Dramatiker hat sich daher gewöhnlich an die Gunst des Buchhändlers, der immer drucken lassen muss, zu halten, wobei für sein besonderes Interesse anzunehmen ist, dass er *es nicht nöthig hat.* Ich glaube nicht, dass hierbei sehr grosse Dichter zu Tage treten: wie es dagegen Goethe und Schiller angefangen haben, mag Gott wissen, — falls hierüber kein Aufschluss von der Firma Cotta zu erlangen sein sollte, welche mir einst die Herausgabe meiner gesammelten Schriften mit dem Hinweis darauf, dass sie mit Goethe und Schiller noch so schwierig daran wäre, abschlug. —

Aber, sind diess Alles nicht nur Schwächen unserer Dichter? Mag ein rechter Bewohner unseres Dichterwaldes, im kindischen Triebe es den Sängern auf den Bäumen nachzumachen, als Jüngling Verse und Reime gezwitschert haben; mit der toga virilis wird er endlich Romanschreiber und nun lernt er sein Geschäft. Jetzt sucht der Buchhändler ihn, und er weiss sich diesem kostbar zu machen: so schnell überlässt er ihm seine drei, sechs oder neun Bände nicht für die Leihbibliotheken; erst kommen die Zeitungsleser daran. Ohne ein *gediegenes* Feuilleton mit Theaterkritiken und spannenden Romanen kann selbst ein politisches Weltblatt nicht füglich bestehen; anderer Seits aber, was tragen diese Zeitungen ein, und was können sie bezahlen! Mein Freund Gottfried Keller vergass seiner Zeit über das wirkliche Dichten auf jene Veröffentlichungs-Geburtswehen seiner Arbeiten zu achten; es war nun schön von einem bereits seit länger berühmt gewordenen Romanschreiber, welcher Keller für seines Gleichen hielt, diesen darüber zu belehren, wie ein Roman einbringlich zu machen sei: offenbar ersah der besorgte Freund in dem geschäftlich unbeholfenen Dichter ein gefährliches Beispiel von Kraftvergeudung, dem er ohne Krämpfe nicht zusehen konnte. Der unzubelehrende Dichter (wir nannten ihn zum Scherz *Auerbachs Keller*) brachte es in der Verlagscarrière allerdings nicht weit: erst dieser Tage erscheint eine zweite Auflage seines vor dreissig Jahren veröffentlichten Romanes: *der grüne*

Heinrich; in den Augen unserer geschäftskundigen Autoren ein offenbarer Misserfolg und — eigentlich — ein Beweis dafür, dass Koller nicht auf der Höhe der Zeit angekommen sei. Aber sie verstehen es, wie gesagt, besser. Dafür wimmelt es denn auch in unserem Dichterwalde, dass man die Bäume vor lauter Auflagen nicht ersehen kann.

In Wahrheit treffen wir jedoch bei dieser so sehr prosperirenden Aktivität unserer heutigen Dichterwelt auf dasjenige Element, welchem alle Dichterei seine erste Entstehung, ja seinen Namen verdankt. Gewiss ist der Erzähler der eigentliche *Dichter*, wogegen der spätere formelle Ausarbeiter der Erzählung mehr als der Künstler zu betrachten sein dürfte. Nur müsste, wenn wir unseren so glücklich florirenden Romanschreibern die unermessliche Bedeutung von wahren Dichtern zuerkennen sollten, diese Bedeutung selbst erst etwas genauer präzisirt werden.

Die alte Welt kannte eigentlich nur einen Dichter, und nannte diesen *Homeros*. Das griechische Wort *Poietes*, welches die Lateiner, ohne es übersetzen zu können, mit *Poëta* wiedergaben, findet sich recht naiv bei den Provençalen als *Trouvère* wieder und gab uns Mittelhochdeutschen den *Finder* ein, wie Gottfried von Strassburg den Dichter des Parzival *Finder wilder Märe* nennt. Jenem *Poietes*, von welchem allerdings Platon behauptete, dass er den Hellenen ihre Götter erfunden habe, würde der *Seher* vorausgegangen zu sein scheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Mönch durch seine Vision den Weg durch Hölle und Himmel gewiesen hatte. Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen — *dem* — Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, dass er Seher und Dichter zugleich war; wesshalb denn auch Homeros gleich dem Teiresias blind vorgestellt wurde: wem die Götter nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das ersehen liesse, was diese, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach aussen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als *Seher* nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und dass er diess den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, dass es ihnen so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte oben den Seher zum Dichter.

Ob dieser auch *Künstler* war?

Wer dem Homer Kunst nachzuweisen versuchen wollte, dürfte hierbei eine ebenso schwierige Arbeit haben, als wer die Entstehung eines Menschen aus der überlegten Konstruktion eines, etwa überirdischen, Professor's der Physik und Chemie zu erklären unternähme. Dennoch ist Homer's Werk kein unbewusst sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewusstseins von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künstler, vielmehr wurden an ihm alle

nachfolgenden Dichter erst Künstler, und desshalb heisst er *der Vater der Dichtkunst*. Alles griechische Genie ist nichts Anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer; denn zu dieser Nachdichtung ward erst die *Techne* erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als *Kunst* zu einem, auch den *Poietes*, den *Finder der Märe*, gedankenlos mit einschliessenden, Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunst sprechen.

Die *Ars poëtica* der Lateiner mag als Kunst gelten, und von ihr alle Künstlichkeit des Vers- und Reimwesens bis auf den heutigen Tag abgeleitet werden. Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichterischen Seherblick begabt gewesen sein, denn er sah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergestalten des Homer; wogegen schon jener Ariost nichts Anderes wieder als die willkürlichen Brechungen der Erscheinung sah, während Cervantes zwischen solch willkürlichem Phantasiegespiele hindurch den gespaltenen Kern der altdichterischen Weltseele gewahrte, und den erkannten Zwiespalt uns durch zwei traumhaft erlebte Gestalten als eine unleugbare Thatsache in greifbar lebendigen Handlungen vorführt. Sollte doch selbst, wie am Ende der Zeiten, das *zweite Gesicht* eines Schotten zur vollen Hellsichtigkeit für eine ganze, nun bloss noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt historischer Thatsachen sich erleuchten, welche dieser uns wie aufhorchenden Kindern als glaubwürdige Märchen dann behaglich zu erzählen weiss. Der *Ars poëtica*, welcher diese Seltenen nichts zu verdanken haben, entspriesst dagegen Alles was seit Homer sich als sogenanntes *episches Dichtungswerk* ausgab, und haben wir seitdem dem wahren epischen Dichterquell nur noch im Volksmärchen und in der Sage nachzuforschen, wo wir ihn dann noch gänzlich von der Kunst unberührt vorfinden.

Was nun heut' zu Tage, nachdem es aus dem Feuilleton der Zeitungen hervorgegangen, die Wände unserer Leihbibliotheken bedeckt, hat allerdings weder mit Kunst noch Poesie zu thun gehabt. Das wirklich Erlebte hat zu keiner Zeit einer epischen Erzählung als Stoff dienen können; das *zweite Gesicht* für das Nieerlebte verleiht sich aber nicht an den ersten besten Romanschreiber. Ein Kritiker warf dem seligen Gutzkow vor, dass er Dichterliebschaften mit Baroninnen und Gräfinnen schildere, die er doch selbst gar nicht erlebt haben dürfte; wogegen dieser durch indiskret verdeckte Andeutungen ähnlicher wirklicher Erlebnisse sich mit Entrüstung vertheidigen zu müssen glaubte. Von beiden Seiten konnte das unziemlich Lächerliche unserer Romanschreiberei nicht ersichtlicher aufgedeckt werden. — Goethe verfuhr dagegen in seinem *Wilhelm Meister* als Künstler, dem der Dichter sogar die Mitarbeit zur Auffindung eines befriedigenden Schlusses der Handlung versagte; in seinen *Wahlverwandtschaften* arbeitete sich der elegische Lyriker zum Seelen- noch nicht aber zum Gestalten-Seher hindurch. Aber, was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, ging Goethe's tiefem Weltblicke als Faust und Mephistopheles auf; und diese von ihm eigenst ersehenen Gestalten geleiten nun den suchenden Künstler als zu

lösendes Räthsel eines unsäglichen Dichtertraumes, das er, ganz unkünstlerisch, aber durchaus wahrhaftig, in einem unmöglichen D r a m a bewältigen zu müssen glaubte.

Hieraus wäre etwas zu lernen, selbst für unsere, von ihren nicht genügend eifrigen Buchhändlern vernachlässigten, Mitglieder des *deutschen Dichterwaldes.* Denn von ihren Romanen, den reifsten Früchten ihres Geistes, ist leider zu sagen, dass sie weder aus Leben noch Tradition, sondern aus Nehmen und Traduktion hervorgegangen sind. Konnten weder die Griechen zur Zeit ihrer Blüthe, die Römer zur Zeit ihrer Grösse, noch auch irgend ein späteres bedeutendes Kulturvolk, wie die Italiener und Spanier, dem von ihnen Erlebten den Stoff zu einer epischen Erzählung abgewinnen, so wird euch Heutigen diess wahrscheinlich noch um etwas schwerer fallen: denn was Jene als Erlebnisse mit ansahen, waren doch wenigstens Wirklichkeiten der Erscheinung, wogegen ihr, in Allem was euch beherrscht, umgiebt und innewohnt, nur Maskeraden, mit umgehängten ausgeliehenen Kulturfetzen und ausgestopftem historischen Plunder, gewahren könnt. Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit.

So viel vom *Dichten.* — Sehen wir aber nun, was uns die *Kunst* in unseren Tagen der fortgeschrittenen Kultur darbieten konnte. —

Wir glaubten finden zu müssen, dass alles griechische Genie nur eine künstlerische Nachbildung des Homer gewesen sei, während wir im Homer selbst den K ü n s t l e r nicht wahrnehmen wollten. Doch kannte Homer den *Aoidos;* ja, vielleicht war er selbst auch S ä n g e r? — Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den *nachahmenden* Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Seher's war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. War der *Musiker* K ü n s t l e r? Ich glaube, er schuf die *Kunst* und ward zu ihrem ersten Gesetzgeber.

Die vom hellsichtigen blinden Dichter-Erzähler erschaueten Gestalten und Thaten sollten dem sterblichen Auge nicht anders als durch extatische Depotenzirung des nur für die reale Erscheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mussten nach andern Gesetzen, als denen der gemeinen Lebensnoth, sich kundgeben, wie sie nur durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten. Nicht mehr eigentlich dem Dichter gehörte die Anordnung der Tragödie, sondern dem lyrischen Musiker: nicht e i n e Gestalt, nicht e i n e That der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke *erzählt* hatte; nur führte sie jetzt der Choreg dem sterblichen Auge der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber

der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen *Finders* entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichter's versetzte. — So ward die *musische* Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht, sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äusserste Extase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchtheile der *Techne*, nicht mehr die Kunst, sondern die Künste, von denen sich mit der Zeit am sonderbarsten die Verskunst ausnehmen sollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Sylben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen. Sie sind uns aufbewahrt, diese *Oden* und sonstigen prosaischen Geziertheiten der *ars poëtica*; auch sie heissen Dichterwerke, und bis in alle Zeiten hat man sich mit der Ausfüllung von Sylben-, Wort- und Vers-Schemen abgequält, in der Meinung, wenn diess nur wie recht glatt abgegangen aussähe, in den Augen Anderer und endlich wohl auch in seinen eigenen, wirklich *gedichtet* zu haben.

Wir haben es nicht nöthig mit dieser „ars poëtica" uns lange zu befassen, denn auf den Dichter würden wir hierbei nicht treffen. Mit ihrer Ausübung kam der Witz in unsere Dichtung: die alte Lehrsentenz, welche noch — wie in den Orakelsprüchen der Pythia — auf priesterlicher und Volksgesangs-Melodie fussen mochte, ward zum Epigramm, und hier fand der künstlerische Vers, wie heut' zu Tage durch wirklich sinnvolle Reime, eine glückliche Anwendung. Goethe, welcher Alles versuchte, bis zur eigenen Gelangweiltheit davon namentlich auch den Hexameter, war nie glücklicher in Vers und Reim, als wenn sie seinem Witze dienten. Wirklich kann man nicht finden, dass die Beseitigung dieser Verskünstlichkeit unsere *Dichter* geistreicher gemacht hat: würde sie z. B. auf den *Trompeter von Säckingen* verwendet worden sein, so dürfte dieses Epos allerdings keine sechzig Auflagen erlebt haben, dennoch aber wohl etwas schicklicher zu lesen sein; wogegen selbst die Bänkelsänger-Reime H. Heine's immer noch einiges Vergnügen gewähren. Im Ganzen scheint der Trieb zum Versemachen bei unserer Generation aus einer eingebornen Albernheit hervorzugehen, auf welche Aeltern und Erzieher aufmerksam gemacht werden dürften; träfe man beim Durchprügeln eines jugendlichen Dichter's einmal auf einen auch hierbei noch Verse machenden Ovid, nun so lasse man den allenfalls laufen, da wir denn dem witzigen Epigrammatiker immer noch am liebsten auf unserem Litteratur-Gebiete begegnen, allerdings nur nicht auf dem Gebiete der — Musik!

Musik! —

Ueber diese haben wir uns, so unsäglich schwierig es ist, zu Zeiten bereits öfter zu verständigen gesucht, jedoch noch nicht ganz ebenso über das *Komponiren*.

Die Musik ist das Witzloseste was man sich denken kann, und doch

wird jetzt fast nur noch witzig komponirt. Ich vermuthe, diess geschieht unseren Litteraten zu Liebe, namentlich auch Herrn Paul Lindau zu Gefallen, welcher, wie man mir sagt, von aller Kunst immer nur amüsirt sein will, weil er sich sonst langweilt. Merkwürdiger Weise ist nun aber gerade unsere amüsante Musik das Allerlangweiligste (man denke nur an ein solches *Divertissement* betiteltes Musikstück in unseren Konzerten), während — man kann sagen was man will — eine gänzlich witzlose Beethoven'sche Symphonie jedem Zuhörer immer zu kurz vorkommt. Mich dünkt, hier liegt bei unserer Zeitungs-Rezensenten-Aesthetik ein schlimmer Irrthum zu Grunde. Zu vermuthen steht nicht, dass wir den Kämpfern für das musikalische Amüsement einen anderen Geschmack beibringen; dennoch wollen wir die Musik nach ihrer unwitzigen Seite hin — ganz unter uns — noch einmal in einige Betrachtung nehmen.

Sollte es uns aus manchen hierüber angestellten Untersuchungen nicht bereits deutlich geworden sein, dass die Musik zwar mit dem gemeinen Ernste des Daseins gar nichts zu thun hat, dass ihr Charakter hingegen erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit ist, ja — dass sie uns lächelt, nie aber uns zu lachen macht? Gewiss dürfen wir die A-dur-Symphonie Beethoven's als das Heiterste bezeichnen, was je eine Kunst hervorgebracht hat: können wir uns aber den Genius dieses Werkes anders als in begeisterter Entzückung vor uns aufschwebend vorstellen? Hier wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nur nach unseren idealsten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: lasst uns bis in das Jauchzen, in den Wahnsinn der Wonne gerathen, aber stets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Extase, himmelhoch dem Boden enthoben, auf welchem der Witz sich seine dürftigen Bilder zusammensucht. Denn hier sind wir eben in keiner Maskerade, dem einzigen Amüsement unserer ledernen Fortschrittswelt; hier treffen wir auf keinen als Don Juan verkleideten Ministerialrath oder dergleichen, dessen Erkennung und Entlarvung uns viel Spass machen kann: sondern hier erscheinen dieselben wahrhaftigen Gestalten, die dem blinden Homer sich in bewegungsvollem Heldenreigen darstellten, in demselben Reigen, den nun der taube Beethoven uns ertönen lässt um das entzückte Geistes-Auge sie noch einmal ersehen zu lassen.

Aber der amüsementbedürftige Journal-Cavalier sitzt da; seine Sehkraft bleibt eine ganz reale: er gewahrt nichts, gar nichts: die Zeit wird ihm lang, während uns die Zeit der Entrücktheit aus allem Dem, was Jener einzig sieht, zu kurz, zu flüchtig war. So schafft ihm denn Amüsement! Macht Witz, auch ihr Musiker; verkleidet euch, und steckt eine Maske vor! Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heisst es *komponiren* — zusammenstellen — wenn auch noch Erfindung dazu nöthig sein sollte? Aber, je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsänger's (*an allen meinen Leiden!*) morgen mit der Halleluja-Perücke Händel's, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine

Numero Zehn verkleidet antreffen könnt. Ihr lacht: — das habt ihr leicht, ihr witzigen Zuschauer! Aber Jene selbst sind dabei so ernst, ja streng, dass einer von ihnen ganz besonders zum ernsten Musikprinzen unserer Zeit diplomirt werden musste, damit euch das Lachen verwiesen wäre. Vielleicht aber lacht ihr gerade wieder darüber? Dieser ernste Musikprinz würde euch nämlich von vornherein sehr langweilig erschienen sein, wenn ihr Schlauen nicht eben dahintergekommen wärt, dass etwas gar nicht so besonders Würdiges unter der Maske stecke, sondern Jemand ganz eures Gleichen, mit dem ihr nun wieder Maske spielen könnt, indem ihr euch anstellt, als ob ihr ihn bewundertet, was euch nnn wieder amüsirt, wenn ihr gewahrt, dass er sich die Miene gibt, als glaube er euch. Was diesem ganzen unterhaltenden Maskenspiele zu tiefstem Grunde liegt, durfte aber auch offen zugestanden werden. Der liebenswürdige, aber etwas philisterhafte Hummel wurde einmal befragt, an welche schöne Gegend er wohl gedacht hätte, als er ein gewisses charmantes Rondo komponirte: er hätte der einfachen Wahrheit gemäss sagen können, — an ein schönes Bach'sches Fugenthema in Cis-dur; allein er war noch aufrichtiger und bekannte, dass ihm die achtzig Dukaten seines Verlegers vorgeschwebt hätten. Der witzige Mann; mit ihm war doch zu reden!

Genau betrachtet liegt hierbei der Witz dennoch nicht in der Musik, sondern in dem Vorgeben des Komponisten, wirklich gut zu komponiren, sowie in den hieraus erfolgenden Quid-pro-quo's. In dem bezeichneten Maskenspiele kann man *Mendelssohn* noch nicht als inbegriffen aufführen. Er sprach nicht immer aufrichtig und wich gern aus: aber er log nicht. Als man ihn frug, was er von Berlioz's Musik halte, antwortete er: *ein Jeder komponirt so gut er kann.* Wenn er seine Chöre zur Antigone nicht so gut komponirte, als z. B. seine Hebriden-Ouvertüre, welche ich für eines der schönsten Musikwerke halte, die wir besitzen, so lag diess daran, dass er gerade das nicht konnte. Im Betracht dieses Falles, und leider vieler ähnlicher Fälle, dürfte von Mendelssohn sich die kaltblütige Unbesonnenheit herschreiben, mit welcher seine Nachfolger sich an jederart Komponiren machten, wobei es ihnen ähnlich wie dem alten Feldherrn Friedrich's des Grossen erging, der Alles was ihm vorkam nach der Melodie des Dessauer Marsches sang; sie konnten nämlich nicht anders, als auch das Grösste mit ruhigem Gleichmuthe in das Bett ihres kleinen Talentes zu zwingen. Gewiss war ihre Absicht hierbei, immer nur etwas Gutes zu schaffen, nur erging es ihnen umgekehrt wie Mephistopheles, welcher stets das Böse wollte und doch das Gute schuf. Gewiss wollte Jeder von ihnen einmal eine wirklich wahre Melodie zu Stande bringen, solch' eine Beethoven'sche Gestalt, wie sie mit allen Gliedern eines lebendigen Leibes vor uns zu stehen scheint. Aber, was half da alle *ars musicae severioris*, ja selbst *musicae jocosae*, wenn die Gestalt selbst durchaus sich nicht zeigen, viel weniger noch komponiren lassen wollte! Nun sieht aber alles, was wir da aufgeschrieben finden, Beethoven's Musik-Gestalten wiederum so sehr ähnlich, dass sie oft wie geradezu kopirt erscheinen; und doch will selbst das allerkünstlichst Zusammen-

gestellte nicht im Entferntesten etwa solch' eine Wirkung verursachen, wie das für die Kunst so gar nichts sagende, ja fast lächerlich unbedeutende



womit in jedem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum plötzlich aus der Lethargie zur Extase erweckt wird! Offenbar eine gewisse Malice des Publikum's, welcher man durch energische Handhabung der *Schule* beikommen muss. Mein seliger Kollege in der Dresdener Kapellmeisterei, Gottlieb Reissiger, der Komponist des letzten Gedankens Weber's, beklagte sich bei mir einmal bitter, dass ganz dieselbe Melodie, welche in Bellini's *Romeo und Julia* stets das Publikum hinriss, in seiner *Adele de Foix* gar keine Wirkung machen wollte. Wir fürchten, dass der Komponist des letzten Gedankens Robert Schumann's über ähnliches Missgeschick sich zu beklagen haben dürfte. —

Es scheint hiermit wirklich eine eigenthümliche Bewandtniss zu haben: ich fürchte, diese ganz ergründen zu wollen, müsste uns zu mystischen Abgründen führen, und Diejenigen, welche uns dahin folgen wollten, in den Augen der aufgeklärten Musikwelt als Dummköpfe erscheinen lassen, für welche nach Carlyle's Erfahrung die Engländer bereits alle Mystiker halten. Glücklicher Weise sind die Leiden unserer komponirenden Mitwelt grossentheils noch am Sonnenlichte nüchterner sozialer Vernunfterkenntnisse zu erklären, welches selbst in das trauliche Dickicht unserer Dichterwälder und Komponistenhaine seine erfreuende Helligkeit dringen lässt. Hier ist Alles ursprünglich ohne Schuld wie im Paradies. Mendelssohn's grosses Wort: *Jeder komponirt so gut er kann* — gilt als weise Norm, welche im Grunde auch nie überschritten wird. Die Schuld beginnt erst dann, wann man besser komponiren will, als man kann; da diess nicht füglich angeht, so verstellt man sich wenigstens so, als könnte man es: diess ist die Maske. Auch das schadet noch nicht viel; schlimm wird es erst, wann viele Leute — Vorsteher u. dgl. — durch die Maske wirklich getäuscht werden, und etwa Hamburger Festbankette und Breslauer Diplome hieraus hervorgehen; denn diese Täuschung ist nur dadurch zu ermöglichen, dass man die Leute glauben macht, man komponire besser als Andere, welche wirklich gut komponiren. Doch will auch diess am Ende noch nicht gar zu viel sagen; denn wir steigern Mendelssohn's Ausdruck dahin: *Jeder* thut *überhaupt, was und wie er kann.* Was liegt im Grunde genommen so viel an der Fälschung der Kunsturtheile oder des Musikgeschmackes? Ist diess nicht eine wahre Lumperei gegen Alles was sonst noch bei uns gefälscht wird, als Waaren, Wissenschaften, Lebensmittel, öffentliche Meinungen, staatliche Kulturtendenzen, religiöse Dogmen, Kleesamen und was sonst noch? Sollen wir auf einmal in der Musik einzig tugendhaft sein? Als ich vor einigen Jahren zwei meiner Opern dem Wiener Sängerpersonale ein-

studierte, beklagte sich der Haupt-Tenorist bei einem meiner Freunde über das Unnatürliche meines Verlangens, er solle für sechs Wochen tugendhaft werden und Alles ordentlich ausführen, während er doch wisse, dass er, sobald ich wieder fort wäre, nur durch das gewöhnliche Opernlaster der Schluderei werde bestehen können. Dieser Künstler hatte Recht die Tugend als eine lächerliche Anforderung zu verklagen. Ermöglichte sich die Freude unserer Komponisten am Anscheine ihrer Vortrefflichkeit, Keuschheit und Mozart-Beethoven-Verwandtschaft ohne die Nöthigung zur Ausübung von Bosheit gegen Andere, so möchte man ihnen Alles gönnen; ja, selbst diess sollte schliesslich nicht viel ausmachen, denn auch der auf solche Weise angerichtete persönliche Schade wird wieder geheilt. Dass auf der Grundlage der Anerkennung des Nichtigen als des Aechten Alles was wir als Schule, Pädagogie, Akademie u. dgl. besitzen durch Verderbniss der natürlichsten Empfindungen und Misleitung der Anlagen der nachwachsenden Generationen, kretinisirt wird, mögen wir als Strafe für Trägheit und Schlaffheit, darin wir uns behagen, dahin nehmen. Aber, dass wir diess Alles noch bezahlen, und nun nichts mehr haben, wenn wir zur Besinnung kommen, namentlich während wir Deutschen uns andererseits einreden, wir seien Etwas, — das, offen gestanden, ist ärgerlich! —

Ueber die zuletzt berührte — gewissermaassen: ethische — Seite unseres Dichten's und Komponiren's sei nun für heute genug gesagt. Es thut mir wohl, für eine Fortsetzung dieser Besprechungen einen Uebertritt auf dasjenige Gebiet beider Kunstarten in Aussicht stellen zu können, auf welchem, da wir hier edlen Geistern und grossen Talenten begegnen, nur Fehlerhaftigkeiten des Genre's, nicht aber Duckmäuserei und Fälschung nachzuweisen sein werden.

Richard Wagner.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Nachtrag zum ersten Theile.

Leider hatte ich meine Arbeit schon abgeschlossen, als man mich noch auf das viel gelesene und in den Kreisen der feineren gesellschaftlichen Bildung erstaunlich wohl angesehene Buch des bekannten Aesthetikers Hermann Grimm über *Michelangelo*, als auf eine Fundgrube für beachtenswerthe Proben modernen Styles, aufmerksam machte. Die Menge von Beispielen, die ich bereits nach einer nur oberflächlichen Durchsicht des ganzen ersten Theiles und nach gelegentlichen Einblicken in die beiden anderen Theile mir daraus gewonnen hatte, konnte ich jedoch meiner fertigen Arbeit, bei einiger Sorgfalt für die Form derselben, nicht wohl einreihen, ohne mich zu einer völligen Umarbeitung entschliessen zu müssen. Einer solchen habe ich nun aber

die Anfügung eines *Nachtrages* vorgezogen, welcher zugleich dem Leser die immerhin nicht unnütz mir erscheinende Gelegenheit zu einer unterhaltenden Repetition des bisher gemeinsam Betrachteten verschaffen könnte. Zwar erklärt der Autor des Buches darin selber sehr offenherzig und entschieden: „Nicht um einen guten Styl zu schreiben, gibt man sich Mühe bei der Arbeit, sondern um die Leute besser zu packen"; — dennoch aber sollte man denken: von dem Sohne und Neffen der hochverehrten Meister der Kenntniss unserer deutschen Sprache, der Gebrüder Grimm, von dem, über ein so erhabenes, dem Gebiete der *Kunst* angehörendes Thema, wie *Michelangelo,* schreibenden *Aesthetiker* dürfe jedenfalls doch wohl eine etwas edelere und anständigere Behandelung der deutschen Sprache stäts verlangt werden, zumal es noch fraglich ist, ob denn wirklich das gerade Gegentheil einer solchen Behandelung so ausserordentlich „packend" auf die Leser wirken möge, wie der Autor es sich einzubilden scheint. Was ist für die Sprache zu hoffen, wenn auch solche Schriftsteller, von solcher Herkunft, in solcher Stellung und Thätigkeit, und so geachteten Namens, ohne jedes Gefühl für ihre Verpflichtungen gegen die edele Sprache, in der sie schreiben, und gegen die anständigen Leser, denen sie ihre Bücher darbieten, auf eine derart leichtfertige, taktlose, frivole Weise, gleich jedem beliebigen Lohnschreiber, mit dem *Style,* und mit der *Sprache* überhaupt, sich abfinden?! Hätte unser gebildetes Lesepublikum selber hierfür noch ein Gefühl, würde ihm bei der Lektüre eines derart geschriebenen Buches die stylistische Lüderlichkeit des Autors wirklich bewusst, so müsste es freilich auch von vorne herein schon einen gerechtfertigten Argwohn hegen, ob nicht dieselbe Frivolität, mit welcher die Sprache darin behandelt worden ist, auch bei der wissenschaftlichen Behandelung des Stoffes obgewaltet haben möchte. Diess würde es auch, bei einiger Aufmerksamkeit, leider meistens bald bewährt finden; wonach alsdann die Leichtfertigkeiten des Styles beinahe wie ein gewisses, freilich gar wenig ästhetisches *Kunstmittel* des Autors sich ausnehmen könnten. Man dürfte nämlich denken, durch eine recht mühelose, *populäre* Art des Ausdruckes habe er sich den Anschein ungemeiner geistiger Freiheit und Sicherheit zu geben gesucht, um so über die wirklich grossen, aus der gleichen leichtfertigen Unehrerbietigkeit gegen den Ernst und die Würde des *Stoffes* entspringenden Mangelhaftigkeiten seines Buches hinweg zu täuschen. Hierauf näher einzugehen, vermeide ich jedoch gerne, da ich jeden Anschein einer persönlichen Feindseeligkeit von mir ferne halten möchte. Ich wünsche dieses aber lediglich nach meinem eigenen Gefühle bei meiner Arbeit, nicht etwa in Rücksicht auf gewisse überall zu erwartende Vorwürfe von aussen her, welche jedenfalls gegenüber einer solchen Betrachtung, wie die oben angedeutete es wäre, durch die erbitterten Meister unseres Journal- und Feuilleton-Styles noch weit mehr gegen mich würden erhoben werden, als wie es schon in Betreff meiner bisherigen Anführung der thatsächlichen Stylproben auf geschickt verdrehende Weise wirklich geschehen ist,

Gegen die litterarischen Persönlichkeiten der zufällig aus der Menge herausgegriffenen Autoren richtet sich meine Arbeit in keinem Falle, sondern einzig und allein gegen den herrschenden Geist unseres heutigen Sprachstyles überhaupt, der durch keine einzelne Persönlichkeit geschaffen werden konnte, noch repräsentirt wird, dem wir aber in seiner Allgemeingiltigkeit selbst unsere gebildetsten und talentvollsten Schriftsteller als widerstandslose, und gleichsam aller Persönlichkeit beraubte Kinder ihrer Zeit zum Opfer fallen sehen müssen. Herr Hanslick allerdings giebt dem völligen Mangel des Bewusstseins von diesem ihrem Opfer bei unserer modernen Schriftstellerschaft einen höchst charakteristischen Ausdruck, indem er mir entgegenhält: die „gelegentlichen" Stylschnitzer unserer namhaftesten Autoren hätten nicht mehr zu bedeuten, als wie ein zufälliges (!) Abgleiten des Fingers eines Liszt oder Rubinstein von den Tasten des Instrumentes, welches sie spielen; Virtuosen — des Spieles oder des Styles — blieben sie deshalb doch! *) Diese Auffassung der Sprache, als ein blosses *Instrument*, worauf von aussen her gespielt wird, anstatt als ein lebendiges, von innen heraus erwachsenes Wesen, dessen Beschädigungen mit der Schadhaftigkeit des darin sich ausdrückenden Geistes selber auf das Engste zusammenhangen, — diese hier so offenherzig zugestandene Auffassung bezeugt gerade am Allerentschiedensten die Berechtigtheit meiner Arbeit, indem sie die Richtigkeit des ihr zu Grunde liegenden Gedankens beweist: dem heutigen Schriftsteller ist die deutsche Sprache nicht mehr ein lebendiges seelisches Eigenthum, sondern ein fremdes, todtes Handwerkszeug, dessen ungeschickter und leichtsinniger Gebrauch nicht bemerkt wird, eben weil man ihn nicht als den Gebrauch eines lebenden, im Gebrauche selbst sich entwickelnden Wesens, sondern nur vom Standpunkte des damit erreichten Zweckes, begreift. Für einen solchen Schriftsteller mag dann freilich auch die leichtfertigste, würdeloseste Behandelung der Sprache gar nicht einmal mehr als ein Danebengreifen auf den Tasten, sondern bereits als die wahre virtuose Geläufigkeit erscheinen, welche anzugreifen nichts Geringeres als ein Kapitalverbrechen gegen den modernen Styl selber sei!

Gerade an Beispielen solcher *virtuos-populären* Lüderlichkeit und Würdelosigkeit des Ausdruckes ist das Buch des Aesthetikers überreich. Da wirft er einmal die anmuthig legère Bemerkung hin: „Im Oktober 1504 waren *vier Stück Statuen* fertig." — Ein anderes Mal heisst es in einem Tone, den man, im Style *seiner* Ausdrucksweise „schnoddrig" nennen würde: „Wo hätte *der ganze Götterschwall* anders wohnen können als in Griechenland?" — Ein drittes Mal schreibt er — man muss gestehen, ohne jede Gesuchtheit des Ausdruckes — etwa nach dem Muster der Unterhaltungen in der Küche und auf dem Hofe: „Diese Universalität finden wir schon bei Giotto, der *zu allem Uebrigen* auch *Gedichte zu*

*) Erinnert diess nicht an jene Sängerin, welche ihre Dummheit, von grünen „*Augen*", anstatt: Auen, zu singen, mit dem *Katarrh* zu entschuldigen suchte, der ihr noch ein wenig in der Kehle stecke?

machen verstand." — Und noch ein anderes Mal fährt er recht derb und frisch darauf los, um noch sicherer seine Leser zu „packen": „Niemals vorher war *durch* ein Kunstwerk mit so eindringlicher Gewalt auf ein Volk *losgegangen* worden." — Hierbei ist obendrein die falsche Anwendung der Präposition bemerkenswerth, die auch sonst noch vorkommt, z. B.: „Er selber, schön von Antlitz, stark wie ein Titan, freigebig, *mit* zahlreichen Dienern und *Pferden* und phantastischem Hausrath *umgeben*, ein perfekter Musiker". (Ein *mit Pferden* umgebener, perfekter Musiker!) — Auch die unschöne Häufung der Präpositionen bleibt nicht aus: „*Mit zur* Seite geneigtem Kopfe." — „*Bei in* der Nähe fast unvermischt neheneinander gestellten Pinselstrichen." Diess ist ausserdem widersinnig; anstatt: „in der Nähe fast unvermischt nebeneinander gestellt", sollte es vielmehr heissen: „aus der Nähe gesehen, als derart nebeneinander gestellt erscheinend." — Mit den Konjunktionen steht es nicht viel besser; das beliebte „wo" wuchert auch hier: „In jenem selben Jahre noch war es, *wo dann* in Florenz der furchtbare letzte Kampf gegen die ad*lich*en (!) Geschlechter gekämpft wurde." Und noch verworrener: *Immer wo* wir das Leben grosser Männer betrachten, ist *das* der schönste Theil ihres Daseins, *wenn* sie, mit einer ebenbürtigen Kraft zusammentreffend, ausser sich selbst einen würdigen Maassstab für die Tiefe ihres Geistes finden." — Anstatt des „wann" braucht übrigens der „gebildete Autor" gerne das berlinische „wenn", um seinem Style ein recht nonchalantes Ansehen zu geben: „Wir finden nicht besonders bemerkt, *wenn* er mit dieser Arbeit beschäftigt war." — Eine seltsame Flüchtigkeit äussert sich auch in der häufigen Verwechselung der beiden, für uns dem Sinne nach ganz verschiedenen Verben: „bewege", „bewog", „bewogen" und „bewege", „bewegte", „bewegt": „Man kaufte ihm seine ganze Armee vor der Nase weg und vereinte sie entweder mit der eigenen, oder *bewegte* sie wenigstens zum Abzuge." — „Was mich jedoch *bewegt* hat, ihren Verlust leichter zu verschmerzen etc." — An anderer Stelle steht dann wiederum „bewogen". — Neben der Verwechselung der Formen zeigt sich, in Folge der gleichen nonchalanten Flüchtigkeit, die *Beknappung* derselben: „Dies waren die Anfänge des *mit soviel Schätzen* (anstatt: mit so vielen!) ausgestatteten Gartens von San Marco." — „Damals stand noch manches, *das* heute *in Trümmer* (anstatt: Trümmern!) liegt." Ausserdem musste es „was" heissen, nicht „das"! — Die beliebte Ersparung der Präpositionen liesse sich durch manche Beispiele belegen, so: „bieten" für „darbieten": „Ein Reichthum *bietet* sich —, den nur oberflächlich zu bewältigen *viel* (anstatt: viele!) Tage des aufmerksamsten Studiums nöthig sind." — „Eine Bildsäule, die sich von allen Seiten der Betrachtung — *bietet*." — „Oeffnen" für „eröffnen": „Das, was er hervorbringt, *öffnet* die Reihe seiner

Meisterwerke." (!) U. dgl. m. — In dem Satze: *„Immer* wär *noch nichts* verloren" wird man vielleicht das „immer" als Verkürzung von „immerhin" auffassen dürfen; doch mag auch eine leichtfertige Umstellung der Worte stattgefunden haben, nämlich unsinniger Weise: „immer *noch nichts*", wo es hätte heissen sollen: *„noch immer* nichts"! — Derartige Umstellungen sind allerdings von dem Autor, trotz seiner Abneigung gegen stylvolle Schreibart, zu einem offenbar absichtlichen Charakteristikum seines Styles gemacht worden; mit Vorliebe setzt er die kleinen Partikeln nachklappend an den Schluss des Satzes: „Solche Zeiten waren die Michelangelo's *aber*". — „Was Athen und Florenz vor anderen Staaten *aber*, die gleichfalls durch ihre Freiheit zur Blüthe kamen, dennoch erhaben hinstellt etc." — Solcher Beispiele giebt es Legion! — Die Negation ist an eine ganz falsche Stelle gerathen in dem Satze: „Auch das mächtigste Blatt steht ohne Widerspruch *nicht da*." (Anstatt: „nicht ohne Widerspruch!") — Hässlich, und darum gerade eines Aesthetikers zumeist unwürdig, ist auch die Zusammenstellung der Infinitive in Sätzen wie: „Von der Kunst jener Tage ist ohne ihren Namen *zu nennen nicht zu erzählen*", oder der Verben: „Wenn man heute von der Höhe des alten Fiesole, das nördlich über der Stadt am Gebirge *klebt, herabsieht, liegen* der Dom von Florenz etc." So darf ein besonnener Schriftsteller, der einigen Sinn für die Form hat, durchaus nicht schreiben. — Andere besonders auffällige Beispiele der Unbesonnenheit und Leichtfertigkeit sind die folgenden: „Hier *lagen eine Anzahl* befestigter Plätze, die Lorenzo noch erworben hatte." (Es müsste übrigens auch: „die *noch Lorenzo*" heissen!) — „Das Volk brach in *laute Thränen* aus." — „Filippo Strozzi wurde erdrosselt *unter dem Namen Selbstmord*." (!!) — „Den Kaiser über die deutsche Bewegung *in laufender Kenntniss* zu erhalten." (Vermischung von: „auf dem Laufenden" und „in Kenntniss erhalten"!) — *„Der Laokoon* bewegte ganz Rom damals. Beigelegt waren dem Briefe die Verse, die von den ersten Gelehrten zu *ihrem* Lob gemacht wurden." Bei „ihrem" ist an das Wort „Statue" gedacht worden, welches nirgends geschrieben steht, sodass *„der* Laokoon" urplötzlich als *Weib* aufgefasst erscheint. — Damit hangen dann wiederum die verworrenen metaphorischen Redewendungen zusammen, wie: „Was Ghiberti den *Vortritt* in einer neuen Richtung *gegeben* hat, war das Studium der Antike." (Vermischung von „den Vortritt verschafft" und „den Anstoss gegeben"; ein „gegebener Vortritt" ist ein bedenkliches Ding!) — „Nehmen wir also die *Thatsachen*, wie sie *aus den Charakteren* der Männer *herfliessen*." — „Und das macht jene letzten Kämpfe so verzweifelt, dass das Gefühl des Unterliegenmüssens *aus sich selbst* als heimlicher Begleiter neben den ungeheuren Anstrengungen *herläuft*, mit denen man sich nicht allein zu retten, sondern auch zu betäuben suchte." — Kommt dazu noch die

ungemein beliebte lakonische Kürze des Autors, so ergeben sich daraus die komischesten Aussprüche, z. B.: „Sobald er im Amt sass, schlug er um.“ Eine solche Kürze soll für originell gelten. Meistens besteht sie in einer ganz ordinären Verschweigung des Verbs im Satze und steigert sich dann von der noch erträglichen, an ein flüchtig nachgeschriebenes Kollegienheft erinnernden Notiz: „*Und deshalb* Tizian für die Malerei und Michelangelo für die Architectur in den folgenden Zeiten *höchste Vorbilder*“ — bis zu der völlig zusammenhangslosen Lapidarinschrift: „*1566*, wer mit Genf irgendwie im Verkehr steht, *Tod*.“ — Dieses Hinwerfen einzelner Worte, bei welchen man sich den Zusammenhang selber hinzu denken mag, wird oft zum völligen Bombardement; man bekommt einen Hagel von Adjektiven oder Substantiven in's Gesicht geworfen: nun siehe du zu, was du daraus machst; der Autor selbst bekümmert sich gar nicht darum, und wenn er überhaupt noch einen abschliessenden Nachsatz bringt, so passt der nicht einmal zu dem Vorhergegangenen, z. B.: „Falsch, schamlos, lügnerisch, ohne Treu und Glauben, von unersättlicher Habgier und ruchlosem Ehrgeize, grausam bis zur Barbarei, *so zählt Guicciardini* des Papstes Laster auf.“ Hiernach kann man nur denken, alle diese Eigenschaften seien auf das „Aufzählen“ zu beziehen, welches somit als eine höchst verderbliche Handlung erscheinen muss! — „Reich, mächtig, mit einer Politik, die sich beinahe über die ganze Welt ihres Zeitalters ausspannte, — es begreift sich, dass *von hier* ausging, *was Grosses* geleistet wurde.“ — „Ununterbrochen neben dem innerlichen Zwiespalt Kriege mit den Nachbarn, *mit Pisa voran*, das den Weg zum Meere in der Gewalt hatte, mit Siena und Pistoja, bald mit der ganzen Nachbarschaft.“ Das „mit Pisa voran“, anstatt: „zunächst mit Pisa“, ist besonders schön! — „Es konnte, *wenn David*, wie ihn die Bibel beschreibt: ein Knabe und ein Held zugleich, ein Hirtenjunge, mehr gewandt als stark, einem Pferde vergleichbar, das (!) das (!) Fohlenhafte in seinen Gliedern noch nicht ganz verloren hat — *nichts Characteristischeres gegeben werden, als Michelangelo's David.*“ „Wenn David“ mit allem Zubehör — das fragt vergebens nach seinem Verb. — Noch andere Verschweigungen und Verkürzungen zerstören den Sinn und die Beziehung ganzer Sätze: „Man vermag sich *eine Vorstellung* — zu bilden, — *was* die Stadt an ihm verlor.“ — „Nerli dagegen *ist darüber hinaus, dass* die Freiheit vernichtet wurde.“ — „Rembrandt lässt Maria in einem Stalle sitzen, der einen holländischen Kuhstall seiner Zeit darstellt, während Raphael ihr *in altem römischem Gemäuer* ein Unterkommen gibt, *wie er täglich daran vorüberging.*“ (Fehlt: „Gemäuer von der Art dessen, an welchem er“ etc.!) — „*Bis zu einer Genauigkeit* hat er im Nackten die Nachbildung der zufälligen Lage getrieben, *wie die Griechen es nie gethan.*“ (Doch wenigstens: „bis zu einer *solchen* Ge-

nauigkeit"! Es ist überhaupt ein heilloser Satz.) — So geräth der Autor oft in totale Verworrenheit betreffs der Beziehung der einzelnen Satztheile auf einander: *„Aus Mangel an Nachrichten* aber bleibt dieser dennoch der einzige bedeutende Künstler, von dem wir annehmen dürfen, dass er mit Michelangelo zusammentraf." Nein, „wegen Mangels an Nachrichten können wir nur annehmen" etc. — *„In Athen und Florenz aber konnte man sagen,* sei keine Quader auf die andere gelegt worden, kein Bild, kein Gedicht *entstanden,* ohne dass die ganze Bevölkerung Gevatter *stand."* In *Athen* konnte man das sagen? Und wie hübsch ist das „standen — stand"! — „Dieser, *der sich noch bei ihm befand, sobald er die Fünfe erscheinen sah,* wusste wie die Dinge in Florenz standen." — „Um die Proposition durchzubringen, hatten sich die Pallesken noch einmal zur Verbindung mit den Piagnonen bereit finden lassen." Danach sind die *Pallesken* das Subjekt zu dem „um durchzubringen"; die *Piagnonen* aber waren es, welche die Proposition durchbringen wollten und deshalb die Pallesken dazu bewogen, sich mit ihnen zu verbinden. Welche Verwirrung! — „Da sie *beide* so gross auftraten *und* Rafael ein neues, nie geahntes *Element* der Kunst *aufschloss* (!), ist es kein Wunder, wenn *er* den Vorrang behielt". (Ein herrliches „und"!) — Geradezu falsch ist die Konstruktion des abhängigen Infinitives in dem Satze: „Dem so Entstandenen fehlt *das, was* einem Kunstwerke eigen sein muss, *um seinen Meister ein Genie* und seine Art zu arbeiten Styl *nennen zu dürfen*". Hiernach bezieht sich das „um nennen zu dürfen" auf „das, was" als sein Subjekt; es musste gesagt werden: „was — zu eigen sein muss, damit *man* seinen Meister ein Genie nennen könne". — Kein Wunder ist es auch, dass ein also „die Sprache handhabender" Autor in der *Consecutio temporum* ebenfalls die allgemein verbreiteten Fehler begeht, mit welchen wir Deutsche uns so tief unter unsere, in dieser Beziehung so streng logisch verfahrenden französischen Nachbarn stellen; z. B.: „Von dieser aber *habe* er nur eine Zeichnung gesehen, die Ambrosio Lorenzetti von ihr angefertigt *hätte* und die ihm von ihrem Besitzer gezeigt worden *sei*". — Oder: „Weil die Gefahr zu drohend heran *käme* und die Regierung allein sie abzuwenden nicht im Stande *sei*". — Das banale Imperfekt anstatt des richtigen Plusquamperfektes steht in den Sätzen: „Jetzt sah er den vollen Baum, der soweit hin seinen Schatten *streckte*, bis auf die Wurzeln vertilgt". Es ist klar, dass es: „gestreckt hatte" heissen muss. — „Als müssten sich die Blumen, auf die er getreten, wieder aufrichten *nachher*, wie wenn sie nur ein Windhauch *beugte*." (Anstatt: gebeugt hätte! Dabei dient das nachschleppende „nachher" zur besonderen Verschönerung des Satzes!) —

Derselbe Geist journalistischer Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit, derselbe Mangel an der gebührenden Ehrerbietigkeit gegen

die Sprache, äussert sich dann auch in allen kleinen Details, wie in der schwankenden Orthographie und in dem Mangel einer aufmerksamen Korrektur der vielen schlimmen Drukfehler, die man in dem Buche findet. Solch eine ganz willkürlich abwechselnde Anwendung verschiedener — richtiger und falscher — Weisen der Schreibung gewisser Worte, wie: *„adlich“* neben *„adlig“* und *„adelig“*, *„schmählig“* neben *„schmählich“*, *„allmälig“* neben *„allmählig“* und *„allmählich“* u. dgl. m., das ist gewiss schon ein deutliches Merkzeichen für den Charakter des Schriftstellers als Solchen überhaupt. Rechnet man schliesslich noch die unvermeidlichen modernen Zusammensetzungen der Worte hinzu, deren effektvollstes Beispiel den zweiten Theil des Werkes sogleich eröffnet: „*Der Bronzedavid* musste beendigt (!) werden“, — so hat man das vollkommene Bild des, auf der Höhe der modernen Kultur stehenden, geistreichen Aesthetikers der *Jetztzeit*, und damit wiederum ein untrügliches Zeugniss für den, in unserer schönen deutschen Sprache gegenwärtig herrschenden, unendlich traurigen „Zustand der Verrottung“. —

Im vorigen Kapitel dieser Arbeit ist, nahe dem Anfange, bei dem Zitiren des Beispieles: „das wettergebräunte Gesicht, Jagdtasche und Büchse, die — neben ihm auf der Bank lagen“ das Allem voran zu setzende Wort „ohne“ vergessen worden, auf welches, in nun unverständlich bleibender Weise, der folgende Satz wiederum Rücksicht nimmt. Man möge also korrigiren: „ohne das wettergebräunte Gesicht, Jagdtasche und Büchse, die etc. etc.“, im folgenden Satze aber dann auch nach den Worten: „um der kläglichen Ersparniss“ das ebenfalls ausgefallene Wort „willen“ ergänzen. —

Kritik.

Blicke in's Kulturleben

von **Dr. Wilh. Alex. Freund**, Professor an der Universität zu Breslau.

Erster Vortrag: **Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik.**

I.

Blicke in das sogenannte „Kulturleben" unserer Zeit bisweilen zu werfen ist zwar widerwärtig, doch aber nothwendig für Solche, die selber bereits in einer ganz anderen Kulturwelt sich bewegen, denken und schaffen, dabei aber sich in der Lage befinden, einer Menge, in jener breiten Zeitkultur noch befangener, jedoch durch irgend welches einzelne Moment von ihr ab der anderen Kultur schon zugewendeter Seelen die Wege in das volle Verständniss der Letzteren bahnen zu sollen. In dieser Lage befinden sich alle wahren Freunde unserer Sache, die mit ihrem ganzen Wesen ihr angehören und sich bewusst sind, damit die Angehörigen einer, der herrschenden fremd gegenüber stehenden Kultur zu sein. In dem anderen Falle, der erst nur theilweise sich angezogen Fühlenden, und daher weiterhin sorgsam zu Unterweisenden, ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Mehrzahl derer, die jetzt erst unserem jungen Vereine beitreten. Diess also wäre *unser* „Erziehungsberuf": solche einmal angeregten Seelen ganz zu gewinnen und über die volle Bedeutung der sie anregenden Macht aufzuklären. Es gilt da vor Allem die Masse der Vorurtheile, welche jene herrschende Kultur ihnen von früh an zugeführt hat, nach und nach wieder zu entfernen, damit sie das ganze Kunstwerk, dem *wir* unsere Kultur verdanken, nur erst wirklich rein und lebendig auf sich können wirken lassen. Bei gar Vielen ist diess überhaupt unmöglich: in ihrem Wesen gehört eben Nichts *zu uns;* wo wir aber schon eine geringe einzelne Wirkung verspüren, da dürfen wir die Hoffnung nicht aufgeben, dass von dem einen Risse aus die, den modernen Menschen umspannende Schaale der Erziehung sich mehr und mehr ablösen lasse, damit der Kern des Menschen zur reinen Empfängniss des neuen Grossen und Schönen sich frei entfalten könne. Diess wissen nun aber auch die Vertreter und Lehrer der Zeitkultur sehr wohl, und darum suchen sie vor allen Dingen die ihnen untergebene *Jugend* von vorne herein abzuschliessen von jeder Berührung mit dieser neuen Kultur und ihr die allermeist trennenden Vorurtheile bei Zeiten unvertilgbar einzuprägen. So spannen sie den jugendlichen Geist in gewisse feste Betrachtungsformen ein, aus denen er nun nie mehr zur Freiheit hinausgelangen kann. Gleichviel ist es ihnen dabei, ob die grossen Erscheinungen der Vergangenheit, welche sie durch solche „erziehliche" *Absicht* entstellt und missdeutet der Jugend zum ersten Male vorzuführen wagen, darüber ihren wahren und höchsten Werth verlieren und niemals als etwas wirklich Lebendiges, welches in einem verwandten Leben wieder zu erkennen wäre, auf das jugendliche Gemüth einzuwirken vermögen. Dabei ahnen sie sehr wohl die Gefahr, welche mit der wachsenden Ausbreitung

der Kulturmacht gerade *unserer Kunst* jener heute noch herrschenden Kultur droht, *in* welcher und *von* welcher sie selber einzig leben können, deren stolze Geistestempel sie persönlich erhalten und bedienen, und mit deren Zusammensturze ihre ganze Existenz vernichtet wäre. Daher halten sie fest zusammen und vertilgen, um sich zu stärken, immer neue frisch und frei aufblühende Jugendkräfte. Wie nichtig, oberflächlich, beschränkt und mühsam zurechtgeschnitten, nach der Schablone der einmal geltenden Gewohnheiten, sieht das Alles aus, was sie gegen jene drohende Gefahr unternehmen; und doch, von welcher Macht zeigt es sich immer noch, da es die Methode derjenigen Kultur ist, welche die *Schule* in ihrer Gewalt hat. Es ist wahrlich nothwendig sich dieses Verhältniss manchmal recht deutlich zum Bewusstsein zu führen; und nur um dieses Zweckes willen, nicht etwa wegen der Bedeutung des einzelnen Buches, das nur gelegentlich als Repräsentant des ganzen *Genre's* aus der Masse herausgegriffen ward, wollen wir hier selber einen Blick in die *„Blicke in's Kulturleben“* des oben genannten Breslaner Akademikers werfen. Vor seiner regelrecht gebildeten, mit üblicher Verehrung den Worten des namhaften Mitgliedes der hochgelehrten Kulturgesellschaft andächtig lauschenden Zuhörerschaft, hat sich Herr Professor *Dr. Wilhelm Alexander Freund*, in dem Vortrage *über die erziehliche Kraft der Musik*, jedenfalls als ein würdiger Vertreter des „reinen, edelen, keuschen klassischen Kunstgeschmackes“, gegenüber den Schrecken künstlerischer Barbarei, bewährt; wofür er denn auch neuerdings an die junge Reichs-Universität im Elsass berufen worden zu sein scheint, um dort der neuen „deutschen Kultur“ ein wackerer Vorkämpfer zu werden! —

Gleich bei der Benennung des Vortrages ward eine sehr bemerkenswerthe *petitio principii* vorgenommen. Ueber die *„erziehliche“* Kraft der Musik soll geredet werden; da sich aber, als eigentlicher Zweck des Ganzen, die Rede schliesslich gegen die *Wagnerische* Musik richten soll, so wird mit jenem vorgeschobenen Titel alsbald im Voraus der Haupteinwand in's Geheim präparirt: wenn die Wagnerische Musik sich als der „erziehlichen“ Kraft, wie der „Professor“ sie auffasst, *entbehrend* erweisen sollte, so ist sie damit schon überhaupt als *nutzlose, ja gefährliche* Kunst erkannt. Das war ein gar boshaftes, aber geschicktes Manöver: so die Frage nach der Brauchbarkeit der Kunst für die Erziehung der *Jugend* an die Spitze einer Betrachtung der Kunst zu stellen, die der Verfasser selber als eine Betrachtung ihrer *Prinzipien* bezeichnet, als welche also hiernach in der That mit schulmännischen *Erziehungs*prinzipien einfach identifizirt sind. „Wir stehen“, sagt er, „mitten in einem Kampf, nicht etwa um Technik, Richtung, Charakter der Musik, nein um die *Prinzipien der Kunst;* darum müssen wir *Stellung nehmen* und diese *mit all dem Ernst*, den die hohe *Verantwortlichkeit* alles dessen, was die *Jugenderziehung* angeht (?), erheischt, begründen und sicherstellen“. Aber wie kommen die Prinzipien der Kunst einerseits, und andererseits die gewaltige tragische Kunst des Dramas, von der doch schliesslich die Rede sein soll, dazu, einfach unter dem Gesichtspunkte der „Erziehlichkeit“ betrachtet und hiernach beurtheilt zu werden? Wann hat jemals ein grosser Künstler seine Meisterwerke — für die Schule, für die — Kinder geschaffen, und wann ward je, sobald ein gewaltiges, seine Zeit überragendes Werk entstanden war, dieses alsbald auf seine Erziehlichkeit geprüft und in den Lektionsplan der Schule als Erziehungsmittel aufgenommen? Wie lange währt es doch oft, bis ein solches Kunstwerk überhaupt erst als „national“ anerkannt und unter die Kulturschätze des Volksgeistes aufgenommen wird! Erst wenn es dem Volkgeiste sich völlig einverleibt hatte oder zu haben schien (da diess in Wahrheit höchst selten wirklich erreicht zu werden pflegt), dann, als unaustilgbarer

Theil des Geisteslebens der Nation, konnte es wohl, wenn es sonst danach geartet war, auch auf den Geist der Jugend dieses Volkes in der Weise, wie der Verfasser es meint, als Bildungsmittel der Schule, einwirken. Eine andere Sache freilich ist jene begeisternde Wirkung, welche gerade zunächst auf die herangewachsene Jugend das *neue lebendige Grosse* ausübt, wenn die Verurtheile der Schule ihm nicht mehr Stand halten. Aber die Kinder der Zeit Bach's und Gluck's werden von den Fugen und Opern dieser Meister wenig zu hören bekommen haben; die Kinder der Zeit Lessing's hatten ihre ästhetische Bildung schwerlich dem Nathan und der Emilia zu verdanken; die Kinder der Zeit Goethe's wurden gewiss nicht mit Werther, Meister oder Faust erzogen. Diess Alles ertragen erst unsere modernen Kinder; und es frägt sich dabei doch immer noch sehr ernstlich, ob diese grossen Schöpfungen, so als allgemeines Schulmittel von den Vertretern des heutigen akademischen Geistes angewandt, denn wirklich in einigermaassen würdiger und erspriesslicher Weise ihre wahrhaft bildende Kraft bewähren können. Jedenfalls müssen sie erst als bildende Mächte dem Volke angehören, müssen dem Geiste und Leben der Nation wirklich intim eingewachsen sein, ehe sie der noch zu erziehenden Jugend angehören können. Allerdings aber dürfen diess diejenigen nicht anerkennen, welche das grosse Erbtheil der Vergangenheit nur als einen fertig in sich abgeschlossen einkassirten und in dem fest abgesperrten Kreise ihrer gebildeten Verehrung deponirten Besitz betrachten, wie er von ihnen nun zu allen möglichen Zwecken zu benutzen ist; wobei sie niemals daran denken mögen, *wie* diese Vergangenheit und dieser Besitz *geworden*, und in wie fern sie auch heute noch in uns *lebendig* sind. Die grossen todten Meister gelten als *„Klassiker"*; da hat Keiner weiter nachzufragen, wie es sich mit ihrem „Leben" und ihrer „Unsterblichkeit" eigentlich verhalte: sie sind ein lebloses Material zum beliebigen Gebrauche des „klassischen Geschmackes" geworden; und wer sich diesem Gebrauche nicht fügt, weil er noch ein eigenes Leben hat und, nach dem Lebensgesetze des Genius, selber noch frei sich fortentwickelt und fortwirkt, der kann unmöglich gleich jenen grossen Todten als Klassiker gelten, dessen Werke können nimmermehr „erziehliche Kraft" besitzen: und also — unbrauchbar für die *Schule* — sind sie überhaupt werthlos für die „wahre, reine, edele *Kunst*". So dekretiren deren streng ausschliessliche, offizielle Wärter, welche doch die stäte *Verunstaltung* dieser selbigen Kunst, wenn sie sich einmal wieder mit dem äusseren Leben berührt, auf keine Weise zu verhindern wissen. Sie haben die grosse Vergangenheit ganz in sich aufgenommen, sodass sie Keinen mehr geniren kann, am Wenigsten sie selber: denn in ihnen ist sie, leblos und fruchtlos, zum kalt abstrahirten Begriffe eines starren und gründlich unverstandenen *Formalismus* geworden. Gleich den Bildern des elementaren Anschauungsunterrichtes werden diese seltsamen, entseelten formalen Abstraktionen vor die blöden Seelen der Jugend aufgehängt, damit sie daran nichts Anderes lernen, als sich vor allen den Erscheinungen zu hüten, welche etwa je vor ihren Augen lebendiger sich geben möchten, als die doktrinären Schemen einer klassischen Kunst von des regelrecht gebildeten Akademikers Gnaden, in denen die bedauernswerthen Zöglinge nun für immer die wirklichen lebendigen Meisterwerke unserer nationalen Genien auf die ächteste und edelste Weise kennen gelernt zu haben wähnen sollen.

Mit welchem gerechten Stolze, mit welchem hämischen Triumphe ruft der vortragende Professor, im vollen Bewusstsein der unvergleichlichen Macht seines Standes, die Worte aus, die wie das Motto dieses ganzen akademischen Jesuitismus klingen: *„Wer die Schule hat, hat die Zukunft!"* — Wehe der „Zukunftsmusik" (selbst dieser Name ist ja erst ein *untergeschobener* Begriff aus dem gegne-

rischen Lager!), wehe ihr und ihrer Zukunft, da sie die Schule *nicht* hat! Keine Möglichkeit werde ihr gewährt, je eine Schule zu gewinnen; und Heil uns, dass die Schule, die *wir haben*, nie von *ihr* gehabt werden kann, da sie ja doch nichts für die „*Kinder*" ist, — da sie keine „erziehliche" Kraft besitzt! — Diess Alles liegt in jenem stolzen Rufe, der die Antwort gibt auf einen — Einwurf von *unserer* Seite, welchen jedoch der Herr Professor nothwendiger Weise sich erst *erfinden* und uns tückisch *unterschieben* musste, um doch gleich von vorne herein seine beabsichtigte Zusammenstellung der *Erziehlichkeit* der Musik mit der *Wagnerischen* Musik zu rechtfertigen. *Wir* sollen also, nach seiner Mittheilung, ausdrücklich die — halb überflüssig, halb unsinnig erscheinende — Behauptung aufgestellt haben: „Die Bestrebung der Neueren sei nicht auf den *Jugendunterricht* in der Musik gerichtet, der *Geschmack der Erwachsenen* solle *verbessert* (!) werden"; — woranf er erwidert: „Jedes Bestreben ist nichtig, das sein Fundament nicht in den *bildsamen Boden* (?!) der jugendlichen Seele legt. Wer die Schule hat, hat die Zukunft." — Jawohl, es ist etwas Bedeutendes um den Besitz der *Schule*, in der man ganz nach autoritativem Gutachten — auch wenn man durch nichts persönlich berechtigt ist Autorität auszuüben, wenn man nur zu der autoritativ organisirten *Gattung* gehört — Geist, Geschmack und Begabung der Untergebenen fest in die gewünschten Normen pressen, regelrecht beschneiden und genau umzirken kann. Ohne jede besondere persönliche Empfindung, Erschütterung, Begeisterung in Folge gewisser ganz bestimmter künstlerischer Eindrücke wird der Schüler seinem Lehrer zugeführt, der nun die volle Freiheit hat, *ihm* alle Freiheit der Empfindung und des Urtheiles für immer zu rauben.

Das Musterbild solcher „Schule", wie der Akademiker sie kluger Weise für *jedes* Jugendalter mittels „*obligatorischen Musikunterrichtes*" durchgeführt wünscht, sind die beliebten, bereits allverbreiteten und noch immer neu entstehenden *Konservatorien* und *Konzertgesellschaften*. Wir sehen überall heutzutage ihre unglaubliche Fruchtlosigkeit für ein wirkliches künstlerisches *Leben* neben ihren so bedeutenden Erfolgen in der *Geschmackszüchtung* nach dem streng akademischen Sinne. Sehr bemerkenswerther Weise bewähren sich gerade diese Institute noch immer als die eigentlichen Feldlager der erbittertsten Gegnerschaft gegen *unsere*, freie Kunst, welche ausserhalb der Gränzen derselben durch eigene Kraft Sieg auf Sieg gewinnt. Innerhalb jener Gränzen aber bleibt den wohlherangezogenen Schülern der vorsichtig präparirten klassischen Gesinnung auch in ihrem erwachsenen Zustande der Blick auf das Lebendige draussen möglichst verhüllt, und nur zur Erregung ihres Abscheues wird es ab und zu in der Verzerrung offiziell eingeführter Missdeutungen behutsam schief und flüchtig an ihnen vorbeigeführt. Nur ganz bestimmte *Namen* dürfen sie verehren, — aber auch die *Werke* der damit bezeichneten Männer nur von gewissen Seiten und bis zu einer gewissen seichten Tiefe ihrer Bedeutung kennen, damit ja niemals das im Grunde so Engverwandte des grossen *Neuen* ihnen aufgehen könnte, sondern immer die ihnen gelehrte weite Kluft zwischen Alt und Neu für sie erkennbar und glaublich bleibe. Und nun treten die so eingeschulten und zurechtgebildeten Musiker und Musikfreunde, durch Vererbung der Plätze, woran die Erblichkeit der Gesinnung geknüpft ist, in solch eine lokale Konzertgesellschaft ein, wo sie sich dann stolz fühlen müssen den Titel des Mitgliedes einer meistens so altehrwürdigen Institution zu tragen, alle ihre geheiligten Gewohnheiten in erhebendem Gemeingefühle mitzumachen und in gewissermaassen familiär-persönliche Beziehung zu treten zu dem überaus hochgeschätzten, edelen Altmeister klassischer Dirigirkunst, welcher durch die überall zusammenhangende Genossenschaft der gediegenen Akademiker, wegen gewisser, ihr besonders genehmer Talente und bewährter Gesinnung, zum berühm-

ten Manne, zur Autorität in Sachen der klassischen Musik gestämpelt und an die Spitze dieses wichtigen Heerlagers des guten Geschmackes gebracht worden ist. Das Programm, das er auszuführen, und seine Zuhörerschaft zu gutiren hat, steht ganz fest. Nur Händel, Haydn, Mozart, bis zu einem gewissen Punkte Beethoven, daneben etwa als Spezialität noch Bach, sowie die vorsichtig ausgesuchten neueren „Nachfolger Beethovens“, der „zarte“ Mendelssohn, der „edele“ Schumann, und neuerdings auch der „tiefsinnige“ Brahms, nebst einigen schülerhaften Talenten von der nämlichen „Farbe“, werden da geduldet. *Ihre* Werke dürfen mit Begeisterung aufgenommen, mit verhimmelndem Entzücken besprochen und in vorgeschriebener Weise studirt werden; und wenn ein etwa noch Lebender dieser Meister einmal der ehrenwerthen Gesellschaft die Huldigung darbringt in einem ihrer Konzerte selbst zu erscheinen und wohl gar den Taktstock zu schwingen — was seine stärkste Leistung nicht zu sein pflegt, da er ja Ruhmes genug davon hat an maassgebender Stelle als „klassischer Nachfolger“ anerkannt zu sein — so darf ihm ein Tusch geblasen werden, und es ist erlaubt Kränze auf sein Pult zu legen und sich bei seinem Erscheinen begeistert von den Sitzen zu erheben. Kommt aber ja einmal, zur Prüfung der dauernd guten Gesinnung der Zuhörerschaft, das vereinzelte Werk eines anderen, womöglich unbedeutenderen, neueren Komponisten von zweifelhafter Richtung auf das Programm, so wird vorher mit den geläufigen ästhetischen Phrasen die gehörige absprechende Meinung über dasselbe, innerhalb des auch gesellschaftlich festgeschlossenen Kreises der Zugehörigen, von den autoritativen Chorführern unter ihnen dem andächtigen Chore der treuen Abonnenten mitgetheilt, und diese, wenn sie auch vielleicht das Werk im Grunde ihrer Seele gar nicht so übel finden möchten, sitzen dann starr und stumm, rühren keine Hand und öffnen den Mund nur zu einem bedauernden Seufzer: „Welch eine formlose, lärmende *moderne Musik!* Wie kommt dergleichen in unseren keuschen Kreis?“ — was dann sogleich als ein neues erfreuliches und überzeugendes Plebiszit der göttlichen *vox populi* zu gelten hat.

So wird jedes natürliche Geschmacksurtheil unterdrückt, jede lebendige Empfindung für die Kunst im Keime erstickt; das Publikum wird völlig demoralisirt, zur todten Maschine im Dienste, nicht etwa der grossen Meister, sondern der blinden Verfolgung des grossen Neuen herabgewürdigt. Wie achtungswerth muss uns dagegen auch das gewöhnlichste, mindest gebildete Publikum auf den Gallerien unserer öffentlichen *Theater* erscheinen, das seinem Gefallen und Missfallen unmittelbar und frei, so wie es empfindet, Ausdruck gibt, selbst wenn ihm das grösseste Gefallen das dort herrschende *Schlechte* erregt. Denn dieses heute so offenkundige, so frech sich gebahrende Schlechte konnte durch jene, das Regiment des Kunstgeschmackes repräsentirende, in den Schulen und Konzertsälen autokratisch waltende akademische Kulturgesellschaft, trotz all ihrer Macht und ihren pädagogischen Bemühungen, nicht daran verhindert werden, die Herrschaft in der Welt da draussen zu gewinnen, wo Volk und Kunst noch ein wirkliches, wenn auch vielfach bedenklich entartetes Leben haben. Zu dem *Lebendigen* hat eben jene Genossenschaft keine Beziehung; da stockt ihr Einfluss! Die Kunst, welche dem *Volke* dargeboten wird, mag in die entsetzlichste Verderbniss versinken, der Geist der Nation selber mag darüber zu Grunde gehen, das bekümmert sie nicht: *sie hat die Schule,* welche die Jugend des Volkes nur dadurch zur „Kunst“ zu *er*ziehen weiss, dass sie dem „Leben“ sie gründlich *ent*zieht. Wenn aber einmal da draussen wiederum ein lebendiger *Genius* mit dem Leben des Volkes und der für dieses Volk lebendigen Kunstinstitution in unmittelbare Berührung kommt, dann erfährt man das Wunderbare, wie bei aller Entartung und durch alle Gewöhnung an das Schlechte hindurch das wahrhaft Grosse und Edele doch noch

immer übergewaltig auf das naiver gebliebene grosse Publikum des Theaters wirkt, sodass man in der Erkenntniss, wie die lebendige Kunst des Genius *ohne* jede Schule sich schon die *Gegenwart* gewinnt, zu der höchsten Hoffnung auf den Gewinn der schönsten *Zukunft* sich begeistert fühlen könnte, wenn auch diese Kunst des Genius nun einmal *ihre* Schule, nicht unfreier Kinder, sondern selbstbewusster Männer, erhielte. Das wäre die Schule, die wir anstreben, die Schule zur Ermöglichung wirklich kunstwürdiger, reiner, vollkommener Darbietungen der grossen ergreifenden Schöpfungen unserer Meister an das — hierdurch dem Schlechten immer mehr entwöhnte und zur vollen Empfindung für das lebendig Echte und Edele neubefähigte — *Volk*. Im Besitze einer solchen *Schule* für die Reinigung und Veredelung der lebendigen Kunst könnten wir uns sicherlich im Besitze auch einer *Zukunft* hoffen, welche für den Geist des Volkes auch eine gereinigte und veredelte *Kultur* bedeuten würde, in welcher aber freilich jene akademischen Institute zur Absperrung der abstrakten Kunst vom wirklichen Leben nicht mehr existiren könnten.

Mit Erbitterung bemerken die, jener Sphäre der öffentlichen Kunst mit der Schen der hochmüthigen Unfähigkeit sich ferne haltenden Vertreter der akademischen Kultur die Wirkung und die Erfolge des Lebendigen in den Kreisen des Lebens, und je älter sie werden, je mehr die Zukunft, die sie mit der Schule in ihrem Besitze glaubten, zur Gegenwart wird, je näher scheint ihrem selbstbewussten Stolze das Gefühl einer geheimen *Angst* zu rücken, die sie zu immer neuen Warnrufen, nach Art des hier besprochenen Vortrages, drängt, und die selbst ihre lautesten Triumphrufe mit falschem Pathos durchzittert: die Angst doch vielleicht allmählich ihre Macht, trotz der Schule, verlieren zu müssen, da nach der anderen Seite hin, welche noch durch keine äussere Macht unterstützt, durch keine Schule gesichert ist, doch schon immer neue, edele Jugendkräfte von der, alle Schutzwehren der Erziehung dennoch überwältigenden Begeisterung an der Macht des Genius, ihnen entzogen und der neuen Kunst, dem neuen Leben gewonnen werden. Eben hierdurch sehen sie sich gezwungen selbst ab und zu eine neue Autorität, aus der jüngeren Periode der Kunstgeschichte, als zulässig zu konstatiren, die sie der Einen, allein gehassten, grossen lebendigen Macht entgegensetzen können. Da wird erst dem einst so heftig befehdeten *Schumann*, hernach gar schon noch bedenklicheren Lebenden, dicht neben Mozart und Beethoven, förmlich das Programm-Recht gewährt. Diese neueren Künstler zeigen ja freilich seltsame Eigenthümlichkeiten, bedenkliche Abweichungen von dem in der Schule vererbten Abstraktum der klassischen Vergangenheit, aber — sie verehren doch auf das Höchste jene abstrakte Vergangenheit als ihre „hehre Meisterin", und ihre „edele Innerlichkeit", diese bescheidene Ausdrucksform ihres Mangels an wirklich produktivem Genie, die niemals an den „Grundformen der Kunst", an ihren „heiligen Prinzipien" rüttelt, drückt sich in jenen Abweichungen auf so liebenswürdige und geistvolle Weise aus, dass man darin den eigenthümlichen *„Fortschritt"* der Musik, den man, in unserer Zeit der akademischen Fortschrittslehre, doch nicht ganz und gar wird leugnen dürfen, mit der nöthigen Vorsicht und geschickt rubrizirenden historischen Deutung anerkennen muss. Nur dürfen diese Fortschrittler nicht allzu entschieden *„ihrer Zeit vorauseilen"* wollen, d. h. nämlich in diesem Falle: schon in der Gegenwart zu solcher Bedeutung und Wirkung gelangen können, dass alles andere Gegenwärtige sich dadurch zurückgesetzt und beseitigt sieht; vielmehr müssen sie es geduldig abzuwarten wissen, bis die waltenden Vertreter „ihrer Zeit" sie, vielleicht erst nach ihrem Tode, gehörig zu rubriziren in der offiziellen Lage sind. Denn, da der in der That *vorauseilende Genius* diese Vertreter der Zeitkultur ungemein genirt, so haben sie sich entschlossen den Satz

aufzustellen, den auch unser Akademiker anbringt: „Wir sehen edle und hervorragende Geister auf *naturwissenschaftlichem* und *ethischem* Gebiete ihrer Zeit voranseilen, *nicht aber auf ästhetischem*.“ (1) Man braucht nur an die Kunst Beethoven's zu denken, um diesen Satz in hohem Grade befremdlich zu finden, allein — er gehörte nun einmal zur Taktik, und die nicht voranseilenden Fortschrittler werden ihn auch gelten lassen, sobald sie ihr Ziel erreicht haben. Was aber die besagten nachträglich zur Annahme gelangten Künstler besonders empfiehlt, ist der Umstand, dass sie sich gar nicht um die niedrige, entwürdigende Kunst des öffentlichen *Theaters* bekümmern, oder doch, wenn auch sie einmal dazu verführt worden sind, sich alsbald wieder aus dieser unreinen Sphäre erfolglos zurückziehen. Sie sind zu edel geartet um auf die Masse zu wirken; ihr Effekt bleibt auf die exklusive Genossenschaft beschränkt, welche ihre Kunst mit der diplomatischen Besonnenheit der wahren Kennerschaft gelten lässt und auch dafür sorgt, dass ihre künstlerische Bedeutung zum Glaubensdogma der ganzen gebildeten Gesellschaft werde, die sich dagegen im Theater höchstens einmal von den anstrengenden Pflichten ihrer Bildung mittels eines etwas frivolen Amüsements erholen will. Um aber schliesslich jeden Zweifel an der Würdigkeit der also begünstigten neueren Kunst zu heben, ernennt man von oben her, von Seiten der *alma mater* aller dieser akademischen Institutionen, der königlichen *Universität* selber, den Jüngsten der Neuzugelassenen offiziell zu dem *jetzt ersten Meister der ernsten Musik in Deutschland*, wie es dieselbe Breslauer Hochschule, deren Geist aus dem Vortrage des an ihr angestellten Professors deutlich genug zu uns spricht, vor Kurzem in dem Doctordiplom für *Johannes Brahms* gethan hat. Von dieser neuesten Erhebung zum *princeps severioris in Germania musicae* scheint übrigens unser Professor bei der Abfassung seines Vortrages noch nichts geahnt zu haben; wenigstens bestimmt er die Zahl der klassischen Musiker noch nach der alten Regel, wenn er sagt: „Sogenannte klassische Musikstücke: ich meine damit die Kompositionen von Haydn *bis zu Mendelssohn und Schumann*.“ Hoffentlich wird bei der zweiten Auflage diese Liste in der vorgeschriebenen Weise vervollständigt werden.

Weit weniger streng und vorsichtig wird die Frage der Klassizität auf dem Gebiete der *Litteratur* behandelt. Hier existirt einerseits keine fest organisirte Institution zur Konservirung des mumifizirten klassischen Geistes, die Konvention wird viel lässlicher beobachtet, die individuelle Liebhaberei hat grösseren Spielraum; andererseits gibt es hier auch keine geniale, Alles überragende Einzelerscheinung, die eine wohl ersonnene und genau ausgeführte Taktik, sowie einen vollständigen präservativen Erziehungsplan auf der gegnerischen Seite erheischte. Unser Professor z. B. stellt neben jene zweifellose Tabelle der musikalischen Klassiker eine viel weniger offiziell bestimmt erscheinende unserer klassischen Litteratur, worin sich aber immerhin der Geist, welcher in jener exclusiv klassischen Sphäre gepflegt wird, nunmehr auf anderem Felde, ebenfalls recht bemerkenswerth kund gibt. „Ein Volk wie die Deutschen“, so heisst es da, „welches Lessing, Schiller, *Göthe*, *Gutzkow*, *Freytag* besitzt, hat keine Sorge um die Wahl der Schauspiele für seine Jugend“. Goethe und Gutzkow! Eine herrliche Zusammenstellung! Und Uriel Acosta (den man freilich jetzt zum „Nathan“ des 19. Jahrhunderts stämpeln möchte!) nebst der Valentine und dem Grafen Waldemar als Mittel zur Erziehung der deutschen Jugend! Hier geräth die keusche Strenge des Akademikers doch bedenklich in das Schwanken. — Nun begreift man aber auch, warum diese ehrbaren Wärter der schönen Form und des klassischen Styles so ohne jedes Bedenken in die allerlüderlichsten Manieren der modernen Schriftstellerei mit verfallen konnten. Weil diejenigen, welche sie als Heroen der deut-

schen Litteratur neben Goethe und Schiller stellen, wie vor Allen dieser hochgefeierte Gutzkow, in ihrem Style sich durch gar nichts von dem herkömmlichen Jargon der Börsenreporter und Lohnschreiber unterscheiden mögen, so sind auch sie allerdings berechtigt zu meinen, dass sie, die um Form und Maass, um Anstand und Geschmack sonst so besorgten Erzieher der Jugend, in dieser Hinsicht sich ebenfalls durchaus keine Mühe zu geben brauchen. Handelt es sich ja doch nur um etwas ganz Unerhebliches, die sogenannte d e u t s c h e S p r a c h e, die wohl gar keine „erziehliche Kraft“ besitzen muss, da selbst die grössesten Schriftsteller der „Jetztzeit“ in ihrer Behandelung als so gänzlich *ungezogen* sich bezeigen. Hier gibt es keine andere Konvention als die allerniedrigste *Laien*gewohnheit; Geschmack und Geist der Jugend können in dieser Beziehung völlig verwahrlost bleiben. „Blicke *in's* Kulturleben“ — „*erziehliche* Kraft der Musik“ gleich vorne auf dem Titel eines für die Wahrung der gefährdeten Rechte der klassischen Kunstformen und des reinen edelen deutschen Geistes gehaltenen Vortrages — dergleichen Leichtfertigkeiten des Ausdruckes haben gar nichts zu bedeuten: auf den *Inhalt* allein kommt es an, so heisst es nun hier auf einmal; und die Wiedergebung desselben geschieht in einer Weise, als sollte der allerpopulärste Effekt auf das sonst so verachtete Publikum der Gallerie erzielt werden. Leider aber ist auch das feingebildete Publikum unserer Akademien in diesem Betreff von jenen Plebejern des öffentlichen Kunstgenusses eben gar nicht mehr zu unterscheiden; und leider müssen wir sogar auch eingestehen, dass es uns vorkommt, als wenn selbst in den feierlichen Hervorbringungen der modernen Meister der „ernsten“ Musik, welche dieselben Akademiker bei demselben Publikum als würdige Geschmacksbildner einführen, *gar kein anderer Geist* waltete, als wie in jenem modernen Schreibestyle, dessen sie so laienhaft und unbesonnen bei ihren ästhetischen Warnrufen sich bedienen. Ueberall herrscht die gleiche Armseligkeit und Entkräftung in der Formbildung, dieselbe leere Verschwommenheit und gezierte Gewöhnlichkeit des Ausdruckes, überall werden wir in der gleichen unwahren Weise auf den Inhalt oder die „Innerlichkeit“ verwiesen, die keine lebendigen Formen produzieren können, weil sie selber impotent sind. Und diess geschieht bei aller sonstigen Sorge gerade um die edelen Maasse der *Form*, welche aber in solchen Fällen auf das Alleräusserlichste einfach als „im Geiste der klassischen Kunst“ bezeichnet und anerkannt wird, gleichwie Gutzkow neben Goethe gestellt werden konnte, weil Beide schliesslich doch in derselben, deutsch genannten, *Sprache* geschrieben haben.*)

Mit dieser seltsamen Konnivenz gegen das „gemeine *Laienthum*“ und seine geschmack- und formlose Sprache stimmt übrigens die Gesinnung überein, welche sich, sehr überraschend, in der Beantwortung eines *zweiten Einwandes* ausspricht, den der Herr Professor wiederum *uns* unterzuschieben für rathsam gehalten hat. Dieser ist noch kühner erfunden als der erste; wir sollen nämlich hiernach be-

*) Noch einige Stylproben aus dem Vortrage unseres Professors! „So muss ich einen *über* diese Gegenstände *handelnden* Vortrag von der Dauer einer *Stunde* damit beginnen, dass ich die wichtigsten *Punkte — derselben* (Stunde?), *die* wir *behandeln* wollen, *mit festen Gränzen umziehe.*“ — „Die Erziehung ist *das einemal* (!) eine von aussen her einwirkende Leitung, *das andremal* eine von innen aus selbst geleitete Fortbildung.“ — „Wir arbeiten die *Ziele* aus den *Anlagen* des Verstandes, der Vernunft, des Schönheitssinnes des Kindes *heraus.*“ — „Das Bild der eigenen Person soll *zur Schönheit herausgearbeitet* werden“ — „*Mit* dem Besuche einer höheren Schule *von 10 Jahren an* kommt gewöhnlich die Frage *über* den Musikunterricht *heran.*“ — „Die höhere Idealisirung *hebt* die Dinge der Welt bis *in's Innerste* des Menschen *hinauf.*“ — Ausdrücke wie: „das sogenannte *Durchschnittskind*“ — „*diesbezügliches* Material“ — „*diesbezügliche* Litteratur“ können uns kaum mehr als besonders auffällig erscheinen.

haupten: „*Der Laie darf nicht über Musik urtheilen.*“ Eine seltsame Zumuthung! Sind wir doch heute noch vorzüglich auf ein Laienpublikum angewiesen, hat dieses doch bisher immer noch das beste, natürlichste Urtheil für die Kunst unseres Meisters gehabt, in so fern, als es durch keine künstliche Sonderzüchtung der Selbständigkeit des Geschmackes und Urtheiles beraubt worden war, daher es das Kunstwerk noch instinktiv richtig als Ganzes auffasst, wie es sich ihm darstellt, und nicht nach Art der *Künstler* nur von der Seite der einzelnen, durch sie gerade ausgeübten Kunst. Selbst diejenigen Musiker z. B., welche sich von der Konvention losgemacht und mit Entzücken die Schöpfungen unseres Meisters aufgenommen haben, pflegen sich noch immer an die eine, *musikalische* Seite derselben zu halten, oder gelangen doch erst nach und nach zu der grossen Empfindung des Ganzen, welche dagegen für ein natürlich empfängliches Publikum das Erste sein müsste, von wo aus es dann erst allmählich auch in ein spezielleres Kunstverständniss einzuführen sein würde. — Sonderbarer aber noch als die uns untergeschobene Behauptung ist die Erwiderung des Vortragenden, in Rücksicht auf welche sie erst erfunden worden war: „Der Laie hat kein Urtheil über die Technik, *aber über die Einwirkung eines Kunstwerkes auf sich*; er sagt: die Predigt hat *mich* nicht erbaut, darum *halte ich* sie für schlecht. *Jedermann*, der solche Einwirkung der Kunst erfahren, ist berechtigt über die Beschaffenheit der *in das Erziehungswerk heran zu ziehenden* (!) Kunstwerke seine Stimme abzugeben.“ Wie eigenthümlich subjektiv, wie ganz gegen alle Schulkonventionen und Abrichtungsmaximen, wie *freisinnig* klingt das, und wie reimt es sich mit den akademischen Prinzipien!? Wollten wir diese Worte auf *uns* anwenden, anstatt, dass sie hier *gegen* uns angewendet sind, — es würde vortrefflich passen: denn gerade *wir* wollen ja nur Solche unter uns sehen, die wirklich eine unmittelbare, durch nichts gestörte und durch nichts künstlich präparirte Wirkung des Kunstwerkes auf ihr Gemüth einmal erlebt haben und dadurch zu dem selbständigen Entschlusse gekommen sind sich uns anzuschliessen. Die *Akademiker* aber gerade gestatten es der ihnen untergebenen Jugend nicht, etwas Derartiges zu empfinden, und wollen es womöglich aller Jugend, in allen Schulen, von Kindesbeinen an, gründlich verwehren. Die „freisinnigen“ Laien des Theaters sind ihnen ein Greuel, aber auch sie sollen womöglich noch einmal durch die rechte „Bildung“ gewonnen und bekehrt werden; darum liegt es unseren Akademikern vor Allem daran: die Einführung des allgemeinen „*obligatorischen Musikunterrichtes*“ durchzusetzen, mittels dessen die ganze jeweilig lebende Generation aller schulbesuchenden Klassen in demselben streng akademischen Sinne zu der vorgeschriebenen empfindungslosen Aufnahme der erlaubten künstlerischen Eindrücke herangebildet werden könnte. Was soll nun also bei solchen Wünschen diese seltsame Unterschiebung der *Subjektivität?* Soll sie das Publikum, in so fern, als es sich selber doch noch als laienhaft gegenüber dem hohen akademischen Professorenthume fühlen dürfte, schmeichelnd beruhigen und ihm die Vorstellung erregen, wie wenn innerhalb des geschlossenen Kreises der „anständigen“ ästhetischen Gesellschaft wirklich Alles doch wiederum der subjektiven Freiheit überlassen bliebe? Ja, so scheint es: die Gebundenen sollen sich frei wähnen und dafür in den Freien Gebundene sehen; wie man sich denn in der That eifrig bemüht hat und noch immer bemüht, die Freunde unserer Sache als ein Heer von willenlos gehorsamen Sklaven zu schildern, während doch ein Jeder von uns durch sein eigenes Erlebniss aus jener geschlossenen Kulturgesellschaft herausgetrieben worden ist, um sich mit der Anfangs so kleinen, auf diese natürliche Weise aber immer wachsenden Gemeinde der lebendigen Gläubigen des lebenden Genius zu verbinden.

Ebenso berechnet auf die von vorne herein überall beabsichtigte Verunglimpfung

unserer Knnst ist die scharfe Betonnng der *Subjektivität der Musik* als Knnst überhanpt, welche der Herr Professor sich angelegen sein lässt. Wie subjektiv das Urtheil über die Musik sein soll, so subjektiv sei auch das Wesen der Musik selber. Diese zweite Behauptung scheint von Anfang an die „Objektivität“ der ernst gemeinten *dramatischen* Musik einigermaassen diskreditiren zu sollen, von welcher letzteren bis zum äussersten Ende des Vortrages noch gar nicht die Rede ist. „Die *Idee* ist *in der Musik nicht in ihrer vollen Reinheit darstellbar*“, lehrt der Professor, „wie sie Theil des Snbjekts geworden ist, so kann sie auch immer nnr durch das Ausdrucksmittel des Snbjekts für den edelsten Sinn hörbar nach anssen treten: im *Ton*, wenn das *Gefuhl* die Mutter der Idee war.“ Der hier behauptete Mangel an Reinheit der Darstellnng der Idee durch die Musik spräche nun gerade nicht sehr zn Gunsten der „erziehlichen“ Kraft dieser Knnst. Anch die weiterhin versnchte Verdeutlichung bringt nns keinen sehr erhabenen Begriff von jener Subjektivität der Musik bei: „Was ein edler Mensch *im Leben aller möglichen Stufen (?!)*, mitten im Kampfe verschiedenartigster *Interessen (?)* fühlt, welche Resultate seine Erfahrnngen für seine Empfindungen *zurück*lassen, *das* lehrt uns das musikalische Kunstwerk.“ Gekrönt aber wird das Ganze durch die Anwendnng auf ein *Beethoven*'sches Werk: „Dort ringt ein edler Mann gegen *Unverstand* nnd *unverdiente Noth* — die Töne fassen es zusammen *in der C-moll Symphonie.*“ Welch eine tiefe, gross geartete subjektive Empfindung für die „Subjektivität“ der Beethoven'schen Mnsik verräth uns hier der Herr Professor! Wie widerwärtig fremdartig mnsste ihm freilich dagegen die „subjektive Empfindnng“ *Wagner's* erscheinen; als welcher in derselben Symphonie, statt „Unverstandes“ und „unverdienter Noth“, wie sie einem Professor begegnen mögen, mit dem Blicke des mitempfindenden künstlerischen Genius, den Meister „aus dem Ozean nnendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllnng hinleiten“ sah. — Man bemerkt es wohl, wie bedenklich gewagt von einem Akademiker es war, sich auf das fremde Gebiet des snbjektiven Schaffens und Urtheilens zn begeben! Bei der Fortsetzung dieser unserer Kritik wird er sich jedoch innerhalb wie ansserhalb seiner geistigen Heimath in noch bedenklicherem Lichte zeigen.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Der *Wiener akademische Wagnerverein* hat seit dem Dezember des vorigen Jahres seinen Mitgliedern die folgenden musikalischen Aufführungen dargeboten: *am 7. Dezember 1878*, als am letzten (IV.) internen Abende des Jahres, Wagner's *Siegfried-Idyll* (Klavier: Herr *Mottl*), *Hagen's Wacht* (Herr Professor *Wallnöfer*), *Siegmund's Liebeslied* und *„Träume"* (Herr *Glatz*), *Isoldens Liebestod* (Frau *Kupfer-Berger*), sowie Transkriptionen von *Liszt* — „Walhall" — und *Brassin* — „Feuerzauber" — (Fräulein *Auguste Hainzl*) und Kompositionen von *Liszt* und *Mozart*; — *am 30. Januar 1879*, als am ersten internen Abende des neuen Jahres, Wagner's *Rheinfahrt* (Klaviere: Herr Dr. *Paumgartner* und Herr *Mottl*), *Lohengrin's Erzählung*, vollständig nach der Originalfassung (Herr *Weltlinger*), *Siegfried und die Rheintöchter* (die Damen *Woinski*, *Seiden*, *Weiss* und Herr *Weltlinger*), *Schlussscene der Götterdämmerung* (Frau *Friedrich-Materna*), nebst Kompositionen von *Händel*, *Beethoven* und *Schubert* (Frl. *Meisslinger*); — *am 24. März* eine historisch geordnete Musikaufführung: Kompositionen von *Rameau* (Chor und Orchester), *Palestrina* (gemischter Chor), *C. Ph. Em. Bach* (Klavier: Herr Professor *Eppstein*), *Gluck* (Frau *Dustmann* und Männerchor), *Mozart* (Hrn. *Glatz* und *Gassner*, Chor); *Beethoven* (Violine: Herr Professor *Hellmesberger* jun.; Orchester), *Schubert* (Frau *Dustmann*), *Peter Cornelius* (gemischter Chor), *Franz Liszt* (Herr *Glatz*) und Wagner's *Siegfried-Idyll* (Orchester); — *am 4. April* zur Feier der Anwesenheit *Franz Liszt's*, neben Wagner's *Siegfried-Idyll*, meist Kompositionen von *Liszt* (Frau *Kupfer*, Fräulein *Toni Raab*, Herr *Glatz*, Herr *Wanka*, Chor und Orchester, Dirigent: Herr *Mottl*); — *am 23. Mai*, als am zweiten internen Abende, zur Feier des Geburtstages des Meisters: Wagner's *Vorspiel zu den Meistersingern* (achthändig: Hrn. Dr. *Paumgartner*, *Mottl*, *Zottmann*, *Schmidt*), *Nornenscene* (die Damen: *Scheler*, *Zednick*, *Pollack*), *Albumblatt* (Fräulein *Ott*), *Quintett aus den Meistersingern* (Frau *Dustmann*, Fr. *Scheler*, Hrn. *Wallnöfer*, *Rothmühl*, *Wanitschek*), nebst Kompositionen von *Gluck*, *Beethoven*, *Löwe*, *Schubert* und *Liszt*. —

Litterarische Neuigkeiten. — Heute haben wir die jüngst erfolgten Veröffentlichungen der Schriften zweier Vereinsmitglieder empfehlend anzuzeigen, und zwar eine in praktischer Kürze abgefasste *„Harmonielehre für Lehrer und Lernende"* von *Cyrill Kistler* (München, in Kommission der Wilhelm Schmidt'schen Musikalienhandlung; Preis: 4 Mark), über welche der Verfasser selbst in dem Vorworte sagt: „Diese Schrift ist ein Versuch, der, nur in seinen ersten Keimen hier niedergelegt, Früchte tragen möge und als Grundstein zum Ausbau eines neueren Lehrsystems zu einer neuen Theorie, wie sie uns der mächtigste Geist des Jahr-

hunderts, Meister *Richard Wagner*, auf dem Gebiete der Musik praktisch enthüllt hat, dienen möge;" — und ferner das reichhaltige Büchlein: „*Aus der Zeit — für die Zeit*, Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst" (Leipzig, E. Schloemp; Preis: 3 Mark), welches einen jungen, begabten, ausserordentlich getreuen Freund unserer Sache zum Verfasser hat, für jetzt aber nur erst als als *anonyme* Mittheilung uns theils zu angenehmer Unterhaltung, theils zu ernstlicher Anregung dargeboten wird.

Vergünstigung für die Mitglieder des Patronatvereines. — Herr *Joh. André* in Offenbach, der Verleger des *„Richard Wagner-Kataloges"* von *E. Kastner*, theilt uns seine Absicht mit, das genannte Werk unseren Mitgliedern zum ermässigten Preise von 4 ℳ (anstatt: 5 ℳ) abzulassen, wobei er von dem Ertrāgnisse eines jeden verkauften Exemplares 80 ₰ für den Fonds unseres Vereines bestimmt hat. Bestellungen wären durch die Vertretungen oder den Bayreuther Vorstand an die Adresse des Verlegers gelangen zu lassen. —

Herr *Wilhelm Tappert* macht in der „Allgemeinen Deutschen Musikzeitung" treffend darauf aufmerksam, dass in den „modernen" *Bibelausgaben* das von R. Wagner in seinem Aufsatze: „Wollen wir hoffen?" so bedeutsam hervorgehobene Wort *undeutsch* der alten lutherischen Uebersetzung jenes Verses aus dem Korintherbriefe, als für den Deutschen der „Jetztzeit" unverständlich geworden (!), wohlweislich umgeändert ist in: *undeutlich*!! — Bedarf es eines noch deutlicheren Zeichens für unsere Undeutschheit, welche also bereits in die Behandelung unserer heiligen Schriften, „verbessernd" und „modernisirend", so tief eingedrungen sich zeigt?! — Beachtenswerth ist übrigens auch das erste Erscheinen des Wortes *deutsch* in den Ueberlieferungen unserer Sprache; wir finden es nämlich zuerst bei Ulfilas im 14. Verse des 2. Kapitels aus dem Briefe Paulus' an die Galater: *Wenn du, der du Jude bist, deutsch lebst, warum zwingst du die Deutschen jüdisch zu leben?* Der Gegensatz von *Jüdisch* und *Nichtjüdisch* wird hier durch *iudaiiskō* und *thiudiskō*, Letzteres als Uebertragung des griechischen *ethnikōs* (volksmässig = heidnisch), bezeichnet. —

Geschäftlicher Theil.

Erklärung

an die Mitglieder des Patronatvereines.

Ich glaube den Mitgliedern unseres Vereines, welche meine Darstellungen unserer Lage verfolgt haben, keine durchaus unerwartete Mittheilung zu machen, wenn ich ihnen heute melde, dass die Aufführung des „Parsifal" im Jahre 1880 noch nicht stattfinden kann. Doch halte ich mich für verpflichtet, diese Erklärung ausdrücklich zu geben, sowohl um Missverständnisse zu vermeiden, als auch um denjenigen Mitgliedern, welche nur in der Erwartung dieser für das nächste Jahr projektirten Aufführung, nicht aber aus Uebereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz desselben dem Vereine sich zugesellt haben, den Austritt, mit dem Anrechte auf Zurückerstattung der bisher gelieferten Beiträge, zu ermöglichen.

Der Vermehrung und Erkräftigung unseres Vereines bleibe es dagegen vorbehalten, mich zu ermächtigen, mit der Bestimmung des Zeitpunktes jener Aufführung zugleich auch die Begründung des auf periodische Wiederholung von Bühnenfestspielen abgesehenen Unternehmens zur Kenntniss zu bringen.

Bayreuth, 15. Juli 1879.

Richard Wagner.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

August. Achtes Stück. 1879.

Ueber die Schumann'sche Musik.

Von Joseph Rubinstein.

Zu den in unseren Tagen beliebtesten Tonsetzern aus der Zeit seit Beethoven's Tode gehört ohne Zweifel Derjenige, mit dessen Wesen und Einfluss die hier nachfolgenden Betrachtungen sich zu beschäftigen haben werden. Konnte Dieser sich einst veranlasst finden, als kühner „Davidsbündler" gegen die „Philister" in den Kampf zu gehen, so wird man, Angesichts seiner gegenwärtig so zahlreichen Anhängerschaft, anzunehmen haben, dass jene Philister entweder von dem Davidsbunde mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden, oder aber, was das weniger Unwahrscheinliche ist, mit der Zeit zu der Ueberzeugung gekommen seien, dass sie und die Schumannianer gar viele Berührungspunkte unter einander finden können, wenn sie nur wollen. Das Publikum unserer heutigen grossen Konzerte wenigstens lässt sich ohne Widerstreben, zwischen Bach und Beethoven, etwa „Ouverture, Scherzo und Finale" von Schumann gefallen — findet auch *Alles* schön, namentlich in der Ausführung — und sieht es im Uebrigen als etwas ganz Natürliches an, dass z. B. die Namen Haydn und Mozart verhältnissmässig nur selten noch unsere Konzertprogramme zu zieren pflegen und jedenfalls für den Standpunkt der Gegenwart (sammt dem dazu gehörigen erweiterten Gesichtskreise) nur noch

von untergeordnetem Interesse sind. Es will wirklich scheinen, als ob diese Klassiker gegen die fortschrittliche Romantik eines Schumann und Anderer nicht mehr recht aufkommen könnten, und ein genaueres Eingehen auf die Eigenthümlichkeiten der Schumann'schen Musik dürfte uns in der betrübendsten Weise darthun, dass die grosse Popularität dieses Autors, wenn sie noch lange andauert, das Verständniss und die Freude nicht nur an diesen, sondern bald wohl an allen Klassikern der Musik bedeutend erschweren, ja vielleicht ganz unmöglich machen könnte.

Von dem vielen Nebelhaften und Unklaren, das von allen Seiten her um den Namen Schumann wie angesammelt erscheint und, wenn wir das Wesen dieses Komponisten einmal bestimmter in's Auge zu fassen uns anschicken, uns überaus verwirrend und hemmend in den Weg tritt, ist dasjenige, was uns bei einer solchen Untersuchung zu allererst auffallen muss, die sonderbare Unbestimmtheit des dabei hervortretenden Hauptbegriffes von einer „romantischen Richtung" in der Instrumentalmusik.*) — Schumann, welcher von seinen Anhängern als der musikalische Romantiker *par excellence* angesehen nnd so, den Klassikern gegenüber, gewissermaassen als Vertreter einer zwar durchaus andersartigen, in sich aber vielleicht eben so berechtigten, ja, als viel moderner, uns wohl noch näher angehenden Kunstrichtung hingestellt wird, hat bekanntlich unter Anderem auch eine erkleckliche Anzahl Symphonieen, Quartette, Trio's u. Aehnl. geschrieben, also ganz dieselben Formen behandelt, wie unsere allgemein so hochverehrten Klassiker. Da liegt denn wirklich die Frage nahe, was wir uns wohl eigentlich unter einer solchen „romantischen" Symphonie zu denken hätten, oder unter einem „romantischen" Quartett??... Sollten wir sie etwa gar für besser halten, als die klassischen?... Fast möchte man es hier ein wenig mit dem Khalifen Omar I. halten, welcher die alexandrinische Bibliothek dem Feuer überantwortet haben soll, sagend, dass die in ihr enthaltenen Werke, falls sie mit dem Koran übereinstimmend wären, als *überflüssig*, im entgegengesetzten Falle aber gar als *schädlich* angesehen werden müssten. Zum Glücke treten uns aber die Verehrer der Romantik zuvorkommend entgegen, indem sie freiwillig zugestehen, dass ihr Meister, trotz allem Wollen und Streben, jene grossen Formen nie recht habe bewältigen können. Ohne uns nun lange darüber aufzuhalten, wesshalb denn dann jene Werke überhaupt veröffentlicht worden sind und nun obendrein in klassischen Konzerten aufgeführt werden, in welche doch nur das, was dem Genie und dem Können, nicht aber, was dem Wollen und Wagen sein Dasein verdankt, hingehörte, — wenden wir uns für jetzt zu andern Gebieten der Schumann'schen Instrumentalkomposition, da uns daran liegt, das Prinzip der „Romantik" in ihr zu entdecken.

*) Mit dem Hinzutreten der Worte, in der *Vokalmusik* also, bestimmt sich der Charakter des Romantischen hingegen leicht nach den Eigenschaften des Textes. Bei der Oper z. B. haben vorerst Sujet und Dichtung dem in der Litteratur gebräuchlichen Begriff des Romantischen zu entsprechen, wenn wir das gesammte Werk als ein romantisches sollen gelten lassen.

Hier scheint unser Ziel leichter erreichbar zu sein; wir treffen nämlich da auf eine grosse Anzahl von Kompositionen, welche Schumann, indem er sich des Vorgebens bestimmter musikalischer Formen in ihnen enthielt, auf ungewöhnliche Weise mit charakteristischen, zum Theil sehr originell gewählten, Ueberschriften versehen hat.

Wir werden einen gewissen Zusammenhang vermuthen dürfen zwischen diesem Aufgeben der herkömmlichen Formen und dem Annehmen ganz neuer Benennungen, ja bei genauerem Zusehen wird uns endlich auch eine Ahnung davon aufgehen, was man sich hier unter dem Worte: Romantik zu denken hat, wenn man überhaupt irgend eine klare Vorstellung damit zu verbinden gewillt ist. Bei den eben erwähnten Ueberschriften nämlich, als: „Nachtstücke", „Novelletten", „Phantasiestücke", „Kreisleriana", „Blumenstück" u. dgl. m. fallen uns sofort die ähnlich oder gleich betitelten litterarischen Erzeugnisse E. T. A. Hoffmann's oder Jean Paul's ein (— diese waren bekanntlich insbesondere Schumann's Lieblingsschriftsteller —), und wir werden uns nun veranlasst finden, diese seine Kompositionen nicht als blosse freie Phantasieen zu betrachten, wie wir deren auch unter den Klaviersachen unserer Klassiker kennen, sondern uns für berechtigt halten dürfen, anzunehmen, dass in ihnen *bestimmte, aus jenen Schriftstellern gewonnene, Eindrücke musikalisch wiedergegeben werden sollten*, da wir anderen Falls den Zweck jener Ueberschriften nicht einzusehen vermöchten.

Sowie nun diesem Drange nach möglichst genauer Individualisirung, nach möglichst getreuer Schilderung in Tönen, die genannten Schumann'schen Kompositionen offenbar ihre Entstehung verdanken, so werden wir auch eben diesen Drang, das Bestreben, ihm Genüge zu leisten, und nichts Anderes, unter der sogenannten „romantischen Richtung in der Musik" zu begreifen haben. Als ganz verschieden hiervon wird gewiss die blosse „Tonmalerei" anzusehen sein, welcher wir schon bei unseren Klassikern in zahlreichen Beispielen begegnen, daher sie mit dem von uns hier Gemeinten durchaus nicht zu identifiziren ist. Es lässt sich aber nicht läugnen, dass auch zu diesem Letzteren der ursprüngliche Keim und erste Anstoss weder dem Haupte Chopin's, noch dem Schumann's entsprang, sondern den letzten Werken Beethoven's zu verdanken ist, wogegen man schon einer genaueren Untersuchung bedarf, um inne zu werden, dass, sowie der Ursprung, so auch Ziel und Vollendung dieser ganzen Richtung abermals nicht in den Werken unseres vielgerühmten Romantikers gefunden werden können. Gerade, weil Schumann auch hier gleichsam auf halbem Wege stehen blieb und es höchstens zu einigen unfruchtbaren Ansätzen brachte, konnte die Begriffsverwirrung entstehen, bei welcher sich dann das unklare Wort „Romantik" zur rechten Zeit einstellen durfte. Denn für die konsequente Ausführung der erwähnten Schumann'schen Bestrebungen kann man, vernünftiger und logischer Weise, nur Das erklären, was wir heute als „Programmmusik" bezeichnen. Schumann hätte gar keinen Grund gehabt, sich vor diesem Worte so sehr
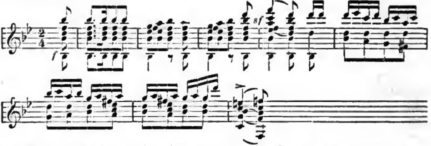
zu entsetzen; denn was bezweckt im Ernste diese Programmmusik, die man vielleicht eben so wohl „Gedankenmusik" nennen könnte? Nichts Anderes als die möglichst genaue und getreue musikalisch-künstlerische Illustration eines „bestimmten poetischen Gedankens", mit Aufgeben, so weit diess nöthig ist, der in der klassischen Instrumentalmusik geltenden Formen, wogegen nun das deutlich umschriebene, gehörig gegliederte „Programm" aus sich heraus einzig und allein Maass und Form zu bestimmen hat. Nur so konnte es, wie in F. Liszt's „symphonischen Dichtungen", erreicht werden, dass selbst solche anscheinend so frei abgefassten Werke das erhielten, was sie erst zu Kunstwerken stämpeln sollte: die *künstlerische Form.* Schumann's Programme, d. h. seine Ueberschriften, bestehen hingegen meistentheils aus einem einzigen und noch dazu so unbestimmten Worte, dass eine solche Benennung, wie „Humoreske" oder „Faschingsschwank", uns nur als ein dem Komponisten sehr bequemer Vorwand erscheinen kann für die höchst nachlässige Aneinanderreihung unzusammenhangender Themen, Phrasen, Rhythmen und Floskeln, welche, einzeln für sich genommen, uninteressant und roh, zu einem solchen *soi-disant* Ganzen vereinigt uns den Eindruck nonchalanten musikalischen Improvisirens, ja Delirirens machen müssen und, bei dem Anhören einer solchen „Humoreske", uns nur immer die Frage auf die Lippe locken, was denn schliesslich diess alles uns sagen solle, was denn — „der Humor davon" sei? Wenn den „ernsthaft strebenden" Musiker, der unglücklicher Weise zu komponiren anfing, als Beethoven — *aufgehört* hatte, ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit, diesem Alles zermalmenden Symphoniker so weit als möglich aus dem Wege zu gehen, dazu veranlasst haben mochte, andere Bahnen einzuschlagen, so durfte ihn, wie wir nun finden müssen, dieses Gefühl nicht weiter als zu ersten Versuchen, zu schwachen Anfängen leiten. So sehen wir ihn in kleineren Kompositionen, wie in manchen Nummern des „Carneval", den vollkommen adäquaten musikalischen Ausdruck für die betreffenden „programmatischen" Ueberschriften erreichen. In grösseren Werken aber, selbst wo die Sonatenform aufgegeben ist, erwarten wir vergebens, nun auch ein im Verhältniss zu ihrem Umfange entsprechend umfassenderes Programm, das heisst: eine Angabe des in ihnen zu bearbeitenden poetisch-künstlerischen Vorwurfs, an die Spitze gestellt zu sehen. Ja selbst jenes Aufgeben der Sonatenform, als der klassischen Grundform, geschah hier nicht in Folge selbstbewusster künstlerisch-besonnener Ueberlegung des bedrängten Musikers; es kann uns nur als ein Akt nebelhaft-unbestimmter, blindlings umhertappender Laune erscheinen, welche sofort auch wieder zur Symphonie- oder Sonatenform zurückgreift, sobald einmal der, nach dieser Seite hin Schumann allerdings weit überlegene, Mendelssohn mit dem Beispiel muthig vorangegangen ist. — Dass es mit Schumann's Symphonieen und Quartetten nicht eben zum Besten bestellt sei, geben selbst seine Anhänger halb verschämt zu; sind sie aber im Ernste der Ansicht, dass seine zahlreichen „charakteristischen" Klavierwerke wirklich das sind, was sie zu sein vorgeben? Dass sie nämlich

genau das ausdrücken, was ihre Titel versprechen? Wer wird behaupten wollen, dass die Themen, Phrasen und Sätzchen seines „Faschingsschwankes“ nicht eben so gut in den „Nachtstücken“, die seines „Blumenstückes“ in der „Humoreske“, die seiner „Novelletten“ in den „Romanzen“ stehen könnten? Oder endlich, dass er uns sehr leicht eine fünfte Symphonie zu seinen vorhandenen vieren hätte schenken können, wenn er vier oder fünf von den eben erwähnten kleineren Klavierpièçen in ein Heft zusammengefasst und in seiner gewohnten Weise, *tant bien que mal*, für Orchester gesetzt hätte? Es ist jedenfalls durchaus klar, dass ihm ein Reichthum, ja sogar ein grosser Reichthum, an allerlei Einfällen zu Gebote stand, welche nur den einen Nachtheil hatten, dass sie Floskeln zum Verwechseln gleich sahen; doch da sie nun so unaufhaltsam ihm zuströmten, so musste der Komponist sie unter jeder Bedingung unterzubringen bedacht sein. Wenn die hierfür geeignete Form sich niemals recht auffinden lassen wollte, so war das zwar kein geringes Unglück (wiewohl das ewige Suchen darnach ihm in den Augen der Nachwelt wenigstens den Nimbus des mustorhaften Wollens und Strebens eintragen sollte); aber bei genauerer Betrachtung der eigentlichen Natur jener „Einfälle“, wird man bemerken, dass sie (mit Ausnahme jener, die bloss als „Abfälle“, von der Tafel der grossen, dieser Romantik noch ganz fremden, Tondichter sich präsentiren) vernünftigerweise in gar keine der vorhandenen oder noch je zu erfindenden Formen passen konnten, ja dass selbst ein Autor, dem, neben Ernst und Wollen, auch noch Geist und Können zu Gebote gestanden hätten, schwerlich aus solchen Themen auch nur Musikstücke, geschweige denn Kunstwerke, hätte schaffen können.

Hier haben wir von der, unter Musikern wohl nicht ganz unbemerkt gebliebenen, Erscheinung zu reden, dass die meisten S.'schen Werke, vorzugsweise aber die grösseren und grössten, durch Aneinanderreihung von fast ununterbrochenen Reihen simpler *Schusterflecke* zusammengesetzt, oder — „komponirt“ worden sind. Bekanntlich belegt die Schule mit dem Namen Schusterfleck (oder auch „Rosalie“) jene vitiosen, weil tödtliche Monotonie erzeugenden Wiederholungen musikalischer Phrasen auf verwandten Tonstufen, welchen die Kompositionsschüler in ihren ersten Arbeiten vorzugsweise gerne zu fröhnen pflegen. Zweifelhaft wird es dabei nur bleiben, ob es der auffallend späten Lebensperiode, in welcher Schumann, von der Jurisprudenz weg, sich der Tonkunst in die Arme warf, zuzuschreiben ist, dass er sich die Elemente des musikalischen Periodenbaues durchaus nicht mehr anzueignen vermochte, oder ob es vielmehr eine ihm von vorneherein innewohnende, besonders eigenthümliche, durch keinen Unterricht mehr zu bändigende Inklination, „Gleiches zu Gleichem zu gesellen“, war, welche bei jedem hingeschriebenen viertaktigen Sätzchen ihm unseliger Weise eingab, es sei nicht gut, „wenn es allein wäre“ — und so die Ursache jener sonderbaren Kompositionstechnik ward, der man allüberall in seinen Symphonieen, Phantasiestücken, Quartetten, Ouverturen und Sonaten begegnet, und die als das eigentliche „Werde“ dieser „Schöpfungen“

anzusehen ist. Man betrachte einmal das erste Allegro der so berühmten B-dur-Symphonie (Op. 38). Die ersten acht Takte
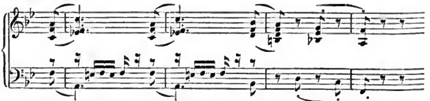
Allegro molto vivace.
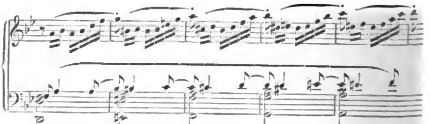


werden sofort auf der Unterdonimante (Es im Bass) wiederholt und somit im 16. Takte wieder der Tonica zugeführt; schon innerhalb dieses achttaktigen „Thema's“ finden wir zwei Perioden, welche mit dem gleichen, aufdringlich akzentuirten, Rhythmus schliessen und also einen Vorgeschmack von der hierauf folgenden fast ununterbrochenen Reihe von Rosalien gewähren können. Diese selbst, bald aus 4 und 4, bald aus 2 und 2 Takten bestehend, schlängeln sich bis zum zweiten Thema fort, das folgendermaassen anhebt:
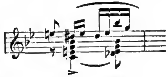


worauf die andere Hälfte des Thema's sich überraschender Weise also vernehmen lässt:
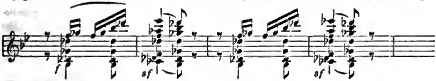


Die nächste viertaktige Stelle in C wird sogleich 5 Stufen tiefer, also in F, zum Besten gegeben. Nun kommt das Gleiche gar fünfmal hintereinander:
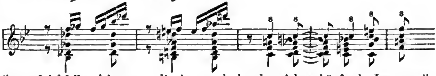


worauf der nächste Takt wenigstens in der Oberstimme anders lautet. Gleich darauf aber hören wir den Takt  zweimal, worauf nur durch die zwei nächsten Takte die neue Rosalie
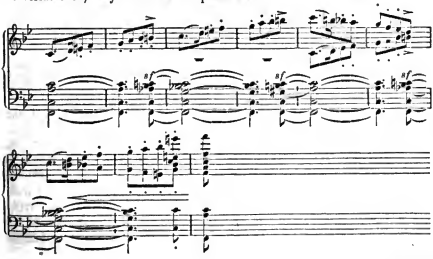


verhindert wird, ihren vorangehenden Namensschwestern die Hand zu reichen; dagegen ist diess der Fall bei der nächsten, die sich ihr traulich anschmiegt:



Die folgenden vier Takte
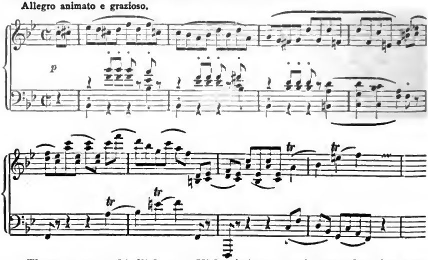


thun gleichfalls nichts, um die immer drohender sich anhäufende Langeweile von uns abzuwehren, welche durch viermalige Wiederholung des, für einige Zeit verlassenen, Rhythmus des Hauptthema's



— mit den hinkenden dreimal wiederkehrenden Akzenten auf dem achten Achtel — beim Schlusse dieses ersten Theiles sich schon auf das Unerschütterlichste in uns festgesetzt hat. Und doch ist diess Alles noch nichts gegen den nun beginnenden Durchführungstheil dieses Satzes. Nicht nur wimmelt es hier gleichfalls von Schusterflecken der verschiedensten Dimensionen, sondern man erlebt es da auch, dass ein ganzer Komplex aneinandergefügter Rosalien (Takt 1—44 der Durchführung), nach einem eingeschobenen Zwischenspiel von 24 Takten, welche selbst nur eine, um 3 Stufen erhöhte, Wiederholung der 24 Anfangstakte des vorliegenden Allegro sind, in seiner ganzen Länge, diessmal um fünf Stufen erhöht, gleichsam als Rosalie *höherer Ordnung*, dem Hörer *zum zweiten Mal* vorgeführt wird. Wenn der Komponist, nach der üblichen, an den Durchführungssatz sich anschliessenden Wiederholung des ersten Theiles, in der nun folgenden *Coda* (Animato) ganz und gar dem Style der Balletmusik verfällt, so darf uns diess nicht verwundern, da in dem vierten Satze (Finale) derselben Symphonie sogar das erste Hauptthema selbst den Charakter eines zierlichen „Pas Seul" offen an der Stirne trägt. Das Thema, zu dem sich bei Schumann noch manche Pendants vorfinden (siehe Streichquartett in F, Finale), beginnt folgendermaassen:

Allegro animato e grazioso.



Themen von so kindlicher — Nichtigkeit nun, wie etwa das eben angegebene, für einen Symphonie- oder Quartettsatz zu verwenden, muss jedenfalls originell genannt werden, wird aber damit zu entschuldigen sein, dass Jedermann eben nur die Themen aufschreiben kann, die ihm einfallen; wer nun gar von einem so unerhörten Reichthum an Einfällen überfluthet wird, wie Schumann, wird nicht einmal die zur Auswahl und Sichtung derselben nöthige Zeit erübrigen können, sondern, im Bewusstsein des treuen Willens und der guten Absicht, sich hierin ein wenig auf den Zufall oder die Vorsehung verlassen dürfen, da ja ohnehin das schliesslich zu Stande gekommene

Opus, je disparater seine einzelnen Elemente sein mögen, den Leuten nur um so romantischer vorkommen wird.

Es würde den uns gewährten Raum überschreiten heissen, wenn wir, mit gleicher Ausführlichkeit wie für den ersten, auch für die übrigen drei Sätze der Symphonie in B das formale Schema hier angehen wollten. Uebrigens ist dieses, im Ganzen genommen, so ziemlich überall das Gleiche, und man wird an die grossen Instrumentalformen nur selten erinnert werden, da Schumann eben weniger *instrumentaliter* als *rosaliter* zu verfahren liebt. Man gehe nur die vier Symphonien der Reihe nach durch, vergleiche damit „Ouverture, Scherzo und Finale“, oder das Klavierquartett, oder die Manfred-Ouverture — und überzeuge sich, dass überall das nämliche Handtieren mit den einzelnen Flicken und Lappen zu finden ist, welche vergebens nach allen Richtungen hin gezerrt und gestreckt werden, ohne dass es gelingen kann, sie in „Gedanken“ zu verwandeln.

Es entsteht uns nun die Frage, wie denn nach diesem Allen der grosse Erfolg zu erklären sei, dessen diese Sachen sich seit einiger Zeit, nachdem man angefangen hat, sich an sie zu gewöhnen, offenbar zu erfreuen haben. Wir kommen hier auf die, gleich zu Anfang unseres Aufsatzes erwähnte, Gefahr zu sprechen, welche uns aus der Pflege dieser Musik für das Verständniss unserer Klassiker und die Liebe zu ihnen erwachsen zu müssen schien. Es würde nämlich Schumann gewiss nicht gelingen können, die Meisten über die inneren und äusseren Fundamentalgebrechen seiner Musik zu täuschen, wenn ihm nicht jederzeit gewisse äusserliche Blendmittel und Pikanterieen zu Gebote stünden, die er denn auch mit der nöthigen Profusion anzuwenden nicht ansteht. Ehe wir genauer hierüber uns aussprechen, wollen wir des Vergleiches halber unseren Blick auf die Sonaten und Symphonieen Franz Schubert's richten, wobei für uns die Erscheinung lehrreich werden könnte, dass diese in Bezug auf die Form gewiss nicht eben vollkommen zu nennenden und überhaupt durchaus nicht gerade den klassischen beizuzählenden Werke im Allgemeinen auch von dem grossen Publikum an ihren richtigen Platz gestellt und in keiner Weise überschätzt zu werden pflegen. Diess scheint uns daher zu kommen, dass Schubert, in Folge seiner durchaus ehrlichen Natur, auch da wo er (wie fast in Allem, was wir ausser seinen herrlichen Liedern besitzen) formlos und langgedehnt erscheint, sich nicht anders zu zeigen vermag, als er eben ist, und daher manchmal durch Flachheit und Trivialität uns geradezu langweilen kann, nie aber durch solche Mittelchen, wie Schumann sie anwendet, den falschen Schein des Tiefen, Ur-Originalen, verblüffend Neuen sich zu geben vermag. So erklärt es sich, wesshalb man Schubert's Längen eben noch, wenn auch kopfschüttelnd, hinnimmt, für alles hingegen, was Schumannisch ist — geradezu „schwärmt“. Dieser bringt es nämlich zu Wege, etwa auf den ersten graziös-koketten Theil eines kleinen Salonklavierstückes einen zweiten folgen zu lassen, der aus lauter modulirenden Akkorden und bis zum Haarsträuben „tiefsinnigen“ Harmoniefolgen zusammengesetzt ist (siehe „Traumeswirren“ Op. 12); oder

erreicht ein anderes Mal den Effekt unerhörter Neuheit dadurch, dass (wie z. B. „Kreisleriana“ Nr. V, im 4. Theil) dem Hörer unversehens eine Reihe von 22 Takten voller Synkopen zugemuthet, und damit, wenn er irgend Gefühl für Rhythmus besitzt, dergestalt der Athem versetzt wird, dass er, bei dem immerwährenden Akzentuiren der schlechten Taktheile und dem gänzlichen Fallenlassen der guten, bald nicht mehr weiss, wo dieser und wo jener eigentlich anzunehmen sei, und so, von einem Marcato zum andern haltlos taumelnd, schliesslich froh sein muss, wenn, wie an der bezeichneten Stelle, der gewohnte Trott der Rosalien wieder einsetzt. Ein anderes Mal werden gequälte Harmonisation und stäte Synkopirung in glückliche Verbindung gesetzt, in welchem Falle sich zum Exempel das ganze 16taktige „Thema“ des II. Trio im Scherzo des Klavierquartetts Op. 47 befindet. Diese 16 Takte, aus denen sich nicht nur keine Melodie, sondern selbst gar kein Rhythmus entnehmen lässt, indem das Ganze, auf die lächerlichste Weise, wie in der Luft schwebt, werden, eben so wie alles Andere, trotz Alledem gespielt, gehört und auch bewundert, nur weil Niemand vorher sich hat beifallen lassen, solche Ungeheuerlichkeiten niederzuschreiben. Der richtige Schumannianer lässt sich von der einmal gefassten Affektion auch nicht durch die, mit solchen Ausbrüchen von Schwulst und Bombast abwechselnden, offenbaren Gemeinplätze und greifbaren Trivialitäten abbringen, von denen wir schon oben ein paar Beispiele angegeben haben, hier aber noch zwei weitere von schlagendster Evidenz anführen wollen: das Trio (Des-dur, $^2/_4$) des Scherzo von „Ouverture, Scherzo und Finale“ und die so überaus wässorige Lieder-ohne-Worte-Cantilene des Larghetto in der B-dur-Symphonie. — Die jetzt so weit verbreitete Vorliebe für Schumann lässt uns, nach den im Vorstehenden geschilderten Eigenschaften seiner Musik, leicht einen Schluss ziehen auf den Grad von Empfänglichkeit, den die Gegenwart noch für die naive Meisterlichkeit eines Haydn, für die klassische Linie eines Mozart und für die lebensvolle Plastik eines Beethoven besitzen mag. Zwar die *Ausgaben* der Klassiker mehren sich zusehends, und damit wohl auch die *Einnahmen* der respektiven Verleger; was aber ihre Werke noch zu Jenem reden können, der sich viel und gern mit Schumann beschäftigt, ist wahrlich schwer abzusehen. Dagegen wird er selbst ein Langes und Breites von ihnen zu reden wissen, namentlich wenn es gegen etwas Anderes Front zu machen gilt, das jetzt nicht mehr todt zu — *schweigen* ist. — Wer sich eben gewöhnt hat, eine Musik „reizend“ und „interessant“ zu finden, welche für stäte Reizung und Aufregung unserer Affekte und unseres Willens sorgt, welche uns auf das Gründlichste zu zerstreuen und uns so die Zeit „zu vertreiben“ geeignet ist, wird nothwendigerweise nichts mehr mit jenen einzig echten Kunstwerken anzufangen wissen, welche nicht unsere Zerstreuung, sondern unsere Sammlung bezwecken, nicht *uns* die Zeit, sondern *aus* der Zeit und ihren Beziehungen gleichsam *uns selbst* vertreiben und in jene reinen Regionen erheben wollen, wo durch den Zauber und die adelnde Macht der Schönheit unser Wille gebändigt und zum Schweigen gebracht wird.

Unter S.'s Gesangskompositionen würde nur ein Theil seiner „Lieder" unser Urtheil zu modifiziren und milder zu stimmen geeignet sein, da diejenigen von ihnen, welche sich von dem, von Schubert noch so glücklich festgehaltenen Charakter des Volksliedes immer mehr entfernen, und, wie leider meistens der Fall, der Sphäre einer krankhaften Weltschmerzlichkeit und falschen Sentimentalität verfallen, hierin sich wenigstens treu an die betreffenden Texte anschliessen, welche diessmal wirklich „romantisch" sind. Da man es nun einmal gegenwärtig nicht lächerlich findet, wenn in unseren Salons eine Dame, Fächer und duftendes Spitzentuch zwischen den behandschuhten Fingern haltend, von dem — sonstigen — Herzallerliebsten als einem „hohen Stern der Herrlichkeit" singt, der „sie nied're Magd nicht kennen dürfe", — oder wenn ein befrackter Herr die Schlange im Traume gesehen zu haben versichert, welche am nachterfüllten Herzen einer, im Uebrigen unbekannten, jedenfalls aber „elenden" Persönlichkeit fresse, so darf man gewiss nicht zuerst gerade dem Komponisten darüber „grollen", wenn er bei der Illustration solcher, unstreitig in „besseren Kreisen" sehr beliebten, Dichtungen seinerseits alle Höhen und Tiefen des musikalischen Ausdrucksvermögens durchwühlt, um nicht hinter dem Poeten zurückbleiben zu müssen.

Es erscheint uns nicht als überflüssig, zum Beschluss noch auf eine besondere Eigenschaft des Schumann'schen *Klaviersatzes* aufmerksam zu machen, welche als Quelle bedeutender Irreführungen namentlich für klavierspielende Dilettanten bezeichnet werden darf.

Schumann hatte bekanntlich, durch die Individualität Chopin's mächtig angeregt, es Anfangs darauf abgesehen, sich gleichfalls zum Klaviervirtuosen auszubilden. Durch die in Folge anstrengender Exerzitien erlittene Lähmung eines Fingers gezwungen, von diesem Vorsatze abzustehen, schrieb er nun doch seine Klavierkompositionen mit Vorliebe in einem gewissen virtuosen Style, welcher aber bei ihm, und diess ist das Bezeichnende, wiederum zu etwas durchaus, ja doppelt, Falschem und Aeusserlichem werden sollte.

Besteht nämlich das Wesen des virtuosen Klaviersatzes darin, *schwierig* und *effektvoll* zu sein und wird er hierdurch befähigt, so manchem, an sich unbedeutenden, Musikstücke wenigstens in äusserlich-technischer Rücksicht Interesse und Glanz zu verleihen, so hat der Schumann'sche Klaviersatz bloss das *äussere Ansehen des Schwierigen und Effektvollen* aufzuweisen und ist so das Vorgeben jenes an sich schon Aeusserlichen, gewissermaassen der Schatten jenes Schattens, zu nennen. Die Schumann'schen „Schwierigkeiten" machen nämlich nur dann „Effekt", wenn sie (wie diess meistens der Fall ist,) unklar und verwischt herausgebracht werden; dieser Effekt besteht aber wiederum nur darin, dass der Spieler, dem es trotz aller Anstrengung mit deren klarem Herausbringen nicht gelingen will, die Schuld an der ihm selbst dann und wann wohl fühlbar werdenden Hölzernheit der ganzen Sache auf seine eigene mangelhafte Technik schiebt und sich Wunder welche Wirkung von der ganz korrekten Ausführung dieser widerhaarigen Stücke verspricht, welche letztere
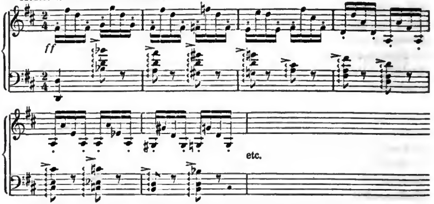
aber wieder gar nicht möglich ist, weil nämlich zwar jede technische Schwierigkeit zu überwinden ist, jedoch nur unter der Bedingung, dass sie auch klaviermässig sei, wogegen Alles, was diese Bedingung nicht erfüllt, gar nicht mehr schwierig genannt werden kann, weil es überhaupt gar nicht mehr spielbar ist.

Wer solche Stücke wie Novelette in D (Nr. 2) oder Kreisleriana Nr. I vollkommen gespielt hörte, müsste sofort mit Entsetzen gewahr werden, wie hinter jenem Figurenschwalle sich nur hohle Phrasen verbergen, die noch dazu immer *paarweise* auftreten und so ihr eigenes Echo machen!

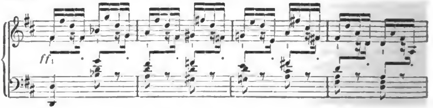
Aber dafür, dass solche Stücke *nicht* vollkommen gehört werden, ist durch die Art, nämlich die totale Unklaviermässigkeit, jener Schwierigkeiten genügend gesorgt. Hier und da mag es, durch Anwendung aller Hilfsmittel, z. B. der modernen Liszt'schen Technik gelingen, einige solcher Stellen wenigstens mit annähernder Klarheit herauszubringen; man wird aber, wie wir sogleich an einem Beispiele zeigen werden, durch den Erfolg vor weiteren ähnlichen „Verdeutlichungen" gründlichst abgeschreckt werden.
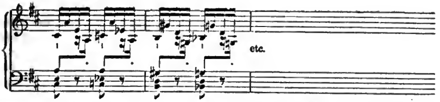
Die eben genannte D-dur-Novelette beginnt nämlich folgendermaassen:

Aeusserst rasch und mit Bravour.



Will man den Staccato's in der rechten Hand, mit denen hier wohl die *thematischen* Noten bezeichnet sein sollten, gerecht werden, so wird man etwa zu folgender Vertheilung der Mittelstimme in die beiden Hände schreiten müssen:





Die Eigenschaften der sich hierbei entfaltenden „Melodie“ glauben wir nicht näher bezeichnen zu müssen.

Wir haben somit gefunden, dass selbst auf diesem äusserlichsten Gebiete unserer Kunst es Schumann nicht gegeben war, naiv und wahr zu sein, und wir schliessen mit dem Wunsche, dass möglichst Viele und möglichst bald sich dem Umgange und dem Einflusse eines Autors entziehen möchten, welcher nach dem Ausgeführten nicht anders als schädigend und verbildend auf Geschmack und Gefühl wirken kann, welch' letztere uns rein und unverdorben zu erhalten gerade wir, die wir einer neuen Offenbarung des wahren Kunstgeistes entgegenhoffen, nicht genug besorgt sein können.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

II. Das Kunstwerk der Zukunft.

2.

Wir nehmen den Faden unserer im sechsten Stücke abgebrochenen Betrachtung wieder auf, indem wir, ihrem bisherigen Gange getreu, der Darstellungsweise Wagner's möglichst im Anschlusse an ihren Wortlaut folgen. Vor den rings sich darbietenden Eindrücken einer entarteten Kunstübung flüchtend, hatte der Künstler seinen forschenden Blick bis tief in den entlegensten Ursprung aller menschlichen Kunstthätigkeit versenkt. Dort hatte er den innigen Zusammenhang der drei rein menschlichen Kunstarten gewahrt, in welchen der Mensch selbst sich noch einzig sein künstlerischer Gegenstand und Stoff ist: der eng verbundenen Tanz- Ton- und Dichtkunst. Der blosse Anblick der entzückenden *Einheit* ihres schwesterlichen Reigens dient ihm fortan, statt aller abstrakt ästhetischen oder metaphysischen Spekulationen über das Wesen der Kunst an sich, zum lebendigen, unabweislichen Kanon für alle, ihrer

ferneren Entwickelung vorbehaltenen Möglichkeiten. Als das erreichbare Ziel dieser Entwickelung erscheint ihm die *Wiedererlangung jener unzertrennlichen Einheit*, auf einer unendlich erhöhten Daseinsstufe der Einzelkünste. — Aber noch eine andere Bahn hat seine Untersuchung zu durchmessen, bevor der Künstler auf Grund derselben die sicheren Umrisse für die Gestaltung des „Kunstwerkes der Zukunft“ entwerfen kann. Der Dreizahl der rein menschlichen Künste entspricht noch eine andere Dreizahl: in *drei* Kunstarten bethätigt sich der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen, in der Baukunst, Bildhauer- und Malerkunst. Damit sind zugleich die drei Abschnitte benannt, in welche der *dritte Hauptheil* des Buches zerfällt.

Inmitten der Natur zum Bewusstsein seiner selbst erwacht, dehnt der Mensch sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf diese seine mütterliche Umgebung aus. Diesem Verlangen entspricht die Baukunst. Dem naturunterwürfigen Asiaten oder selbst Aegypter stellte sich die Natur noch als elementarische oder thierische Macht dar; nicht er, der sich zu ihr unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, war zu ihrer künstlerischen Reproduktion berufen. Erst der inmitten der Natur sich selbst als den Mittelpunkt seiner Naturanschauung begreifende *hellenische* Mensch übertrug sein künstlerisches Bewusstsein auch auf seine Umgebung. „Als *Zeus* vom Olympos her die Welt mit seinem lebenspendenden Athem durchdrang, als *Apollon* den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab“, da — sagt der Künstler — verschwanden die rohen Naturgötzen Asiens, und der künstlerisch schön sich bewusste Mensch erhob das Gesetz *seiner* Schönheit auch zum Gesetze für seine Auffassung und Darstellung der *Natur*. Zwar drängte den Menschen das nächste natürliche Bedürfniss zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden; nicht aber dieses rein physische Bedürfniss sollte das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln, sondern das Bedürfniss des nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangenden Menschen. Der *Lyriker* und *Tragöde* bedang den Architekten, der ihm das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende Gebäude errichten sollte. Wonnige Ruhe und edles Entzücken erfasst uns daher beim heiteren Anblicke der hellenischen *Göttertempel*, da wir in ihnen die durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigte *Natur* des Götterhaines wiedererkennen. In dem, zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterten Göttertempel, dem *Tragödientheater* des Volkes, aber erkennen wir als das einzig maassgebende, aus seiner Nothwendigkeit die kühnsten und wunderbarsten Schöpfungen hervorbringende Gesetz, eben die selbst gemeinschaftliche und der Gemeinschaftlichkeit sich mittheilende *Kunst*.

Was — nach dem Verfalle der Tragödie — von diesen beiden Gegenständen der Baukunst ablag, das bezeichnet der Künstler als seinem Wesen nach *asiatischen* Ursprunges. Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die

Herrlichkeit des Menschen endlich nur in dem *einen* unbedingt herrschenden Despoten darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen einen „Gott auf Erden" an. Der *Luxus* ist das Wesen der asiatischen Baukunst; seine monströsen, geistöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste asiatischer Despoten. Als auf hellenischem Boden das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen der Baukunst das Gesetz machte, als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern dem alleinseligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthums, opferte, da nahm er sich auch den Architekten in den Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu erbauen. Wie aus Rache für Alexanders Eroberung streckte der Despotismus Asiens seine schönheitvernichtenden Arme mitten in das Herz der europäischen Welt. In den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft gewahren wir auf der einen Seite die widerliche Erscheinung des in das Ungeheuere gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und der Reichen, auf der anderen das blosse — wenn auch kolossal sich kundgebende — Nützlichkeitswesen in den öffentlichen Bauwerken. Was uns aus dieser Welt — wie der Künstler sagt — „über die Kirchthurmspitzen des Mittelalters", zugekommen ist, entbehrt nun aber auch des letzten schönen und wenigstens majestätischen Zaubers der römischen Welt. Die eigentlichen Tempel unserer modernen Religion, die *Börsen* (neben welchen neuerdings Kasernen, Synagogen und Industriepaläste zunehmend an Bedeutung gewinnen) werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechiche Säulen konstruirt, aber die Regel unserer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und lässlich; weil sie nirgend aus innerer schöner Nothwendigkeit zu gestalten hat, verfährt sie nach der Willkür des Luxus und der Mode. Nur das wirkliche Bedürfniss macht erfinderisch, dem stupiden Utilismus können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Erst mit der Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft kann auch unsere zeugungsunfähige Baukunst zur freien, unerschöpflich fruchtbaren Kunstthätigkeit erlöst werden.

In dem gemeinschaftlichen hellenischen Kunstwerke, — diess lehrt der zweite Abschnitt — war das *Band* der Gemeinsamkeit der religiöse Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen gewesen.' Der Kern der hellenischen Religion, auf den all' ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich einzig sich geltend machte, war aber: der Mensch. Das gemeinschaftliche Kunstwerk war vernichtet, als die Kunst das letzte verhüllende Gewand der Religion von ihm abwarf und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen, zeigte. War mit dieser Enthüllung das Band des religiösen Glaubens zerrissen, der Glaube als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unleugenbare Inhalt dieser Religion als

unbedingter, wirklicher, nackter *Mensch* zum Vorschein gekommen; dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande der Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der *egoistische*, *absolute*, *einzelne Mensch*, nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit. Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zersplitterung des gemeinsamen tragischen Kunstwerkes, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, — beginnt für die weltgeschichtliche Menscheit bestimmt und entschieden der neue, unermesslich grosse Entwickelungsgang von der untergegangenen *geschlechtlich natürlichen Nationalgemeinsamkeit* zur *rein menschlichen Allgemeinsamkeit*. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Kommunismus*) sein. Das Band, das der, im *nationalen* Hellenen sich bewusst werdende *Mensch*, mit diesem Bewustsein, als beengende Fessel zeriss, soll sich als allgemeinsames um *alle* Menschen schlingen. Die Kunst aber, die jenen einsamen, egoistischen nackten Menschen, als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode, als schönes mahnendes *Monument* uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüthe genau dann erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von seiner Höhe herabsank. Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und in Erz die Bildhauerkunst überliefert, bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung des Griechenthums. Durch das eisengepanzerte oder mönchisch verhüllte Mittelalter leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit zuerst „das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit" wieder entgegen: an diesem schönen *Gestein*, nicht aber an dem wirklichen *Leben* der alten Welt, sollte die neuere den Menschen wiedererkennen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklichen *vorhandenen* Menschen, den sie durch seine moderne Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachge-

---

*) „Es sei polizeigefährlich dieses Wort zn gebrauchen", bemerkt hierzu der Künstler. „Dennoch gäbe es keines, welches hesser und hestimmter den reinen Gegensatz znm Egoismus bezeichne: wer sich daher schäme, als Egoist zu gelten — der müsse es sich schon gefallen lassen, Kommunist genannt zu werden." Und his heute wüssten wir nicht aus dem Vorrathe nnseres politisch-sozialtheoretischen Wörterschatzes ein passenderes Wort für die hier gemeinte *übernationale* Gliederung der menschlichen Gesellschaft nachzuweisen; während es, die Sache selbst betreffend, beachtenswerth hleibt, dass der originellste politische Denker unserer Tage auch von seinem gänzlich praktischen Gesichtspunkte aus nicht ermüdet, die *internationale* nnd die *soziale Organisation* als die beiden wesentlichsten Aufgaben moderner und insonderheit deutscher Politik zu bezeichnen, und ehen hierdurch, anf seine Weise, üher den ehen erst so beliebten, egoistischen „National-Staat" hinans, die Richtigkeit der Meinung des Künstlers über den wahren Zug in der Entwickelung der Menschheit zn bestätigen.

ahmten, sinnlich unvorhandenen Menschen. Das Erscheinen des schönen Menschen im wirklichen Lebeu, sein unmittelbar durch sich selbst maassgebendes Gestalten, müsste der Untergang der heutigen Plastik sein. Denn:

„das Bedürfniss, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja, das sie durch sich künstlich erst anregt, ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich heraussehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im *lebendigen* Kunstwerke verlangt. Das wahre schöpferische künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik. Aus *dieser* Fülle *schafft* sie nun aber nicht, sondern durch den Maugel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben, sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten."

Um schöpferisch werden zu können, sehnt sich die Bildhauerkunst somit nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen hofft. Das Kunstwerk des vollkommenen warmen lebendigen Menschen selbst aber ist — das *Drama*, und die Erlösung der Plastik ist genau die der *Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige.* Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des *singenden* und *sprechenden mimischen Darstellers* übergegangen ist, kann er als wirklich gestillt gedacht werden, dann erst wird auch die wahre Plastik vorhanden sein.

Damit schliesst der Abschnitt über die Bildhauerkunst. Der grossartige Zug der darin niedergelegten Gedanken verfolgt auch hier seine schnurgerade Bahn zum Ziele des lebendigen Kunstwerkes, welches die verlangende Einbildungskraft des Künstlers zu sympathischem Erglühen gebracht hat. In fast verwegener Vereinfachung die zerfliessende Manigfaltigkeit der Erscheinungen in eine bedeutungsvolle Richtung zusammendrängend, ihre vielgegliederte Breite kraftvoll verengend, das Ueberschüssige bei Seite lassend und abschneidend, lässt Wagner vor unseren Augen und Ohren eine neue Betrachtungsweise der bildenden Künste entstehen, wie sie kühner und bedeutsamer vor ihm von Niemandem ausgesprochen werden konnte, eben weil die Voraussetzungen für eine solche Betrachtung fehlten; nur die höchste Energie im Hinstreben auf das lebendige Kunstwerk vermochte sie dem Künstler einzugeben. Und doch hat eben die Energie dieses Strebens in der Beurtheilung zwar nicht der modernen, wohl aber der wahrhaft hellenischen Bildhauerkunst eine ersichtliche Ungerechtigkeit veranlasst, wenn diese nach den virtuosenhaft isolirten Gestaltungen ihrer üppigen *Reife* als die, ihrer Natur nach zu egoistischer Isolirtheit neigende Kunstart aufgefasst wird, während ihre herrliche Blüthezeit, eben die gleiche des gemeinsamen lebendigen Kunstwerkes, die *drei bildenden Künste* zu einem nicht minder innigen Zusammenhange verband, als die rein menschlichen der vereinigten Tanz-, Ton- und Dichtkunst. Aber auch dieser Zwischenbetrachtung dürfen wir nicht die Zügel schiessen lassen,

damit sie uns für jetzt nicht zu weit von dem uns vorgezeichneten Wege abführe.

Den rohen Anfängen der Malerei, wo sie, gleich der Bildhauerkunst, aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange hervorging, eilt der Beginn des *dritten* Abschnittes kurz vorüber, da auch die Malerei ihre eigentliche künstlerische Bedeutung ebenfalls erst von da an gewinne, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich. In ihren hellen farbigen Gestaltungen habe das griechische Kunstwerk seine Nachblüthe gefeiert. Diese Blüthe aber, sagt Wagner, war nicht mehr jene dem reichen Leben unwillkürlich und *natur*nothwendig entspriessende, ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine Kulturnothwendigkeit. Sie ging aus einem bewussten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem *Wissen* von der Schönheit der Kunst, und dem *Willen*, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen zu zwingen. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande, und die *Kulturkunst* begann ihren Lebenslauf. Von dem thörichten Verfahren, durch blosse nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück zu konstruiren, unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vortheilhafteste, indem sie das Verlorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigenthümlichen künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. Weil sie noch idealer, als die Bildhauerei, von der Wirklichkeit absah, noch mehr auf künstlerische Täuschung ausging, so vermochte sie auch vollständiger zu dichten als diese. Sie gewann dadurch bald den wichtigen Vorzug, dass sie nicht nur menschliche Gruppen, sondern die *Naturscene* selbst in den Bereich ihrer Darstellung zog. Von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst wurde das innige Begreifen und Wiedergeben der Natur durch die *Landschaftsmalerei* In ihr, sagt der Künstler, brach sich der menschliche Egoismus, der in der Architektur die Natur immer noch auf sich allein bezog. Sie rechtfertigt die Natur in ihrem eigenthümlichen Wesen und, indem sie den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in die Natur bewog, liess sie ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden Als griechische Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie maassgebende Gegenstände, und der sogenannten *historischen* Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Beim Wiedererwachen der Künste, nach Ablauf des Mittelalters, knüpfte auch die Malerei im Drange nach Veredelung ihre künstlerische Wiedergeburt an die Antike an. Je mehr sich jedoch die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des durch die Mode entstellten Lebens zum Konstruiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombiniren von, wiederum der Kunstgeschichte — nicht dem Leben selbst — entnommenen Manieren

und Stylen gedrängt sah, machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei Bahn, der wir das liebevolle Verständniss der Natur in der *Landschaft* verdanken. „Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen das *einzelne Genie*, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfniss, noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergiesst sich dort einzig fast nur in der Landschaftsmalerei: denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen.“ Je mehr dagegen die sogenannte Historienmalerei nur mit willkürlichem Dichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen, je mehr sie durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten, Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, desto mehr hat auch sie sich, wie die Bildhauerkunst, nach der Erlösung in das wirkliche lebendige menschliche Kunstwerk zu sehnen, aus welchem sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständniss in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt. Von Leinwand und Kalk her auf die *tragische Bühne* steigend, wird sie, als letzter und vollendetster Abschluss aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende *Seele der Architektur* werden.

„Auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht zur entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Scene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muss zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Scene müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Aethers schmücken, um würdig zu sein an dem menschlichen Kunstwerke Theil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit und wirft sich liebevoll der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.“

Hervorgerufen durch ein gemeinsames Bedürfniss, dem nur sie zu entsprechen vermag, tritt hier die Landschaftsmalerei ein, und lehrt uns die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie, *selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird!*

Hiermit ist der Umkreis der Betrachtung abgeschlossen, dessen Vollendung sich Wagner zur Aufgabe gesetzt hat, um nun in den beiden letzten Abschnitten seiner Schrift in grossen und freien Zügen den Grundriss des

Kunstwerkes der Zukunft selbst zu entwerfen und endlich auch den *Künstler der Zukunft* zu bezeichnen. Dieses allbelebende Kunstwerk im Auge, aus dessen unerschöpflichem Mittelpunkte den einzelnen, zu seiner Hervorbringung vereinigten Künsten immer neue Lebens- und Zeugungskraft zuquillt, und im Hinblick auf das erhabene Vorbild dieses Kunstwerkes in der Vergangenheit, das tragische Kunstwerk der Hellenen, hat er in der Betrachtung der einzelnen Künste den Kampf gegen eine puristische Schulästhetik aufgenommen, welche dieselben, losgelöst von ihrem wirklichen Auftreten in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit, wie abstrakt-ideale, als das Prius der wirklichen Kunstübung jederzeit fertig über derselben schwebende, Kategorien behandelt und sie dadurch nur einer völligen Erstarrung zuzuführen vermag. Es gibt solche Kategorien in der abstrahirenden Vorstellung des gelehrten Schulästhetikers, nicht aber im lebendigen Kunstwerke. Im Gegensatze zu solcher verbreiteten Anschauungsweise zeigt Wagner, wie zunächst die drei rein menschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Dichtkunst, in ihrer Entfaltung vom ältesten epischen Kunstwerke an, durch das Kunstwerk der Lyrik hindurch, bis zur Höhe des tragisch-dramatischen Kunstwerkes der Griechen unzertrennlich waren. Diese Unzertrennlichkeit bewahrte die hellenische Kunst, so lange sie dieselbe nach allen ihren Richtungen durchdrang und bestimmte, vor dem Herabsinken zum leblosen Schrift- und Litteraturwesen. Von dem Augenblicke an, da, mit dem Erlöschen des griechischen Lebens selbst, das höchste lebendige Kunstwerk aufhörte, den einzelnen Künsten seine unversiegende Kraft und die Anreizung zu gemeinsamer Thätigkeit zuzuführen, stockte der Quell ihres Wetteifers, und versagte ihre edelste Fähigkeit. Zum behauenen Steine erstarrte der lebendige Leib des Tänzers und Mimen und gewann sein Leben nur wieder in den Pylades' und Bathyllus', den Mimen und den Pantomimen am Hofe der römischen Imperatoren; die edele attische Musik, aus deren Schoosse das Drama hervorgegangen war, suchte sich für den nicht mehr zu verwendenden Ueberschuss an üppigen Kräften eine künstliche Entlastung: und während der dithyrambische Musiker fortfuhr, mit pathetisch verzerrten Schnörkeleien und aufregenden Effekten um die Gunst einer gesunkenen Oeffentlichkeit zu buhlen, beschnitten die strengen spartanischen Ephoren dem milesischen Sänger seine elfsaitige Zither, und der raffinirte Verfeinerer der dorischen Musik überlegte sich in den Steinbrüchen von Syrakus, ob er nicht wohlgethan, die Dramen der sizilischen Tyrannen zu loben — denn seit dem Untergange des hellenischen Volkes war demselben kein Aischylos mehr geboren, und die zur Litteratur gewordene Dichtkunst war zum müssigen Zeitvertreib der Gelehrten und Vornehmen herabgesunken. Das lebendige griechische Kunstwerk endete an der Zersplitterung in seine Bestandtheile; nie aber ist in der darauf folgenden langen Reihe von Jahrhunderten *eine* der einst verbundenen Kunstarten zu voller lebensvoller Wirkung auf die Allgemeinheit gelangt, ohne aufs Neue die Verbindung mit den ihr verschwisterten Künsten zu erstreben. Denn das Geheimniss Shakespeare's,

welches seinen Schöpfungen eine so erstaunlich individuelle Lebenswahrheit verleiht, ist kein anderes, als das von Wagner in einer späteren Schrift („Ueber die Bestimmung der Oper", 1871) aufgedeckte: dass er nämlich nicht sowohl „Dichter" in dem uns einzig geläufigen Sinne, sondern vor Allem *Dramatiker*, d. i. unmittelbar aus lebendigster dichterischer Anschauung gestaltender, gleichsam improvisirender *Mime* war, — worüber wir auf die am bezeichneten Orte gegebenen Ausführungen verweisen. So ist es auch die Sehnsucht Beethovens nach der Erlösung der Musik in eine andere Kunst, was seine künstlerische Kraft bis zu dem Entschlusse sich steigern lässt, diese andere Kunst aus freiem Antriebe und aus eigenen Mitteln aufzusuchen. Auf den Irrwegen, welche die aus dem gemeinsamen Kunstwerke ausgeschiedenen Sonderkünste mit ihrer Trennung eingeschlagen, ist ihnen allen als der kräftigste und gewaltigste Trieb die Sehnsucht nach ihrer Wiedervereinigung geblieben. Dieser Trieb hat eine jede einzelne von ihnen immer wieder bis dicht an die Gränze der anderen geführt, und die schöpferischesten Thaten der ausserordentlichsten Genies aller Zeiten sind eben die gewesen, in denen sich das, bewusste oder unbewusste, Verlangen nach Beseitigung dieser Schranken in der Durchmessung aller in ihrem Umfange enthaltenen Möglichkeiten äusserte, während allerdings der künstlerische Handwerker, also der seine Kunst als Gewerbe betreibende Künstler, und das mit seiner formalen Leichtigkeit spielende Talent sich in dem Umkreise der von ihm technisch erlernten und beherrschten Kunst*art* am sichersten fühlt. Und die Schulästhetik erweist sich gefällig genug, diesem egoistischen Bestreben Vorschub zu leisten und in der strengen Zurückweisung der sogenannten „*Vermischung der Künste*" rings um dasselbe den Wall eines zur Doktrin erhobenen ertödtenden Stylpurismus aufzuwerfen. Wunderbar! da doch dieser Theorie allenthalben in der praktischen Ausübung der Kunst eine völlig groteske Willkür und Styllosigkeit gegenüber steht, und vielmehr eben das Gesammtkunstwerk, durch die von ihm verlangte höchste Anspannung aller künstlerischen Kräfte, einzig zur Forderung strengster *Stylgemässheit* mit zwingender Nothwendigkeit sich gedrängt sieht; ja, erst von *ihm* aus dieselbe Anforderung rückwirkend auch auf die Erzeugnisse der innigen Sehnsucht der Einzelkünste sich erstreckt. Denn: lässt sich der Styl in der Kunst als die lebendige Uebereinstimmung und das gemeinsame Leben aller Theile des Kunstwerkes und als die vollkommene geistige Durchdringung der *Materie* (des Tones, des Wortes, der leiblichen Bewegung) durch die *Idee*, bis zur vollkommenen Vernichtung des rein Stofflichen durch den künstlerischen Gedanken, bezeichnen: so muss gerade das Allkunstwerk ihn in noch weit höherem Grade erfordern, da es mit dem stofflichen Materiale *aller* Einzelkünste zugleich zu ringen hat. Ist aber erst in ihm die volle und aufrichtige *künstlerische Wahrheit* siegreich als errungener Styl verkörpert, so bringt es durch sein weithin leuchtendes Beispiel auch allen ihm dienenden Künsten die Befreiung und das ihnen mangelnde Leben. Wie thöricht und beschränkt daher, wenn je dem „Systeme" Wagner's der Vorwurf gemacht

worden ist, dass es die Wirksamkeit der Einzelkünste beeinträchtige: nicht ihren Untergang bedeutet das „Kunstwerk der Zukunft“, sondern, sobald sie *in ihm* untergehen wollen, ihr wahres Leben; wofern es ihnen anders um ein Leben *in der Wahrheit* zu thun ist. In ihm werden sie erst durch ein lebenvolles Zusammenwirken ihre vollkommenste und edelste Fähigkeit beweisen, und auch, wo sie diesen Zusammenhang verlassen, von ihm das fortdauernde Beispiel für jenes Leben in der Wahrheit empfangen.

Nicht allein aber, so dünkt es uns, die drei reinmenschlichen Künste, sondern auch die aus natürlichen Stoffen bildenden Kunstarten werden ihr höchstes Leben und ihre vollkommenste Fähigkeit erst aus der *Gemeinsamkeit* ihres Wirkens gewinnen. Es sei uns gestattet, bevor wir die Betrachtung der Schrift Wagner's selber zum Abschlusse bringen, uns hierüber etwas deutlicher auszusprechen. Dem Architekten der Zukunft ist das höchste ihm erreichbare Ziel angewiesen: ihm kommt es zu, dem lebendigen allgemeinsamen Kunstwerke das sinnvoll zugerüstete Gehäuse zu errichten. Alle Pracht, allen verschwenderischen Reichthum seiner Kunst wird er für dieses sein Werk um so weniger zu sparen haben, als er, in dem allgemeinsamen Leben der Zukunft, keine Veranlassung mehr finden wird, sein Genio auf die prunkend luxuriöse Ausschmückung privater Gebäude verwenden zu müssen. Alle erfindungsreiche Tiefe dieses Genie's wird er aber dem einzigen Bau zuweisen, welcher die Stätte der höchsten gemeinschaftlichen menschlichen Thätigkeit sein wird. Um so reiner aber wird seine Erfindung sich bethätigen können, als sie von den allgemeinsten Grundlinien seiner Schöpfung an bis in dessen geringste einzelne Verzierung nicht der Willkür ihres Erbauers, sondern dem künstlerischen Bedürfnisso Ausdruck verleihen soll, dem sie geweiht ist. Und hierfür wird er des Einverständnisses und der antheilvollen Mithilfe der anderen bildenden Künste nicht entrathen können: der Architekt *allein* wird bei jedem Versuche zu egoistischer Absonderung dio Gränze seines Vermögens wahrnehmen, an welcher er dem Bildhauer und Maler die Hand reichen wird. Denn hier offenbart sich uns ein tiefer und bedeutungsvoller Parallelismus der Künste: wie unter den drei rein menschlichen Künsten dio Tanzkunst die unmittelbarste, sinnfällig verständlichste ist und die Dichtkunst den durch die blosse Leibesbewegung nie auszudrückenden tieferen und manigfaltigeren Seelenregungen ihre beredte Sprache verleiht, die Tonkunst aber, aus dem innersten *Wesen* der Dinge die Fülle seiner Erscheinungen deutend, das ewig zeugende Mütterliche für die anderen Künste ist: so ist unter den drei bildenden Künsten die — so oft der Musik verglichene — *Architektur* die lebengebendo Mutter, in deren Schoosse auch die anderen bildenden Künste erst zu vollem Dasein gelangen, die ihnen das allgemeine Gesetz der Erzeugung des Manigfaltigen aus dem unsichtbaren *Einen,* das Gesetz der Symmetrie und des Ebenmaasses verzeichnet, während die Bildhauerkunst, dieses Gesetz auf die Gruppirung und Stellung menschlicher Gestalten anwendend, der

Baukunst auf's nächste verwandt ist — eine Verwandtschaft, die zumal in der Sknlptur zum ersichtlichsten Ausdruck kommt — und die Malerei nach Stimmung nnd Umgebung Dasjenige ausdrückt, was der Kunst des Bildhauers ewig unerreichbar bleibt. So sind auch die drei bildenden Künste, unter sich die Voraussetzung des Dauernden und Bewegungslosen ihrer Schöpfungen theilend, von einander nicht zu trennen, und können erst in der Gemeinsamkeit das Höchste leisten. Das Alterthum hat sie nicht getrennt: Zeugen davon die Wunder der alten Baukunst in Olympia wie in Athen. Das Kunstwerk der Pheidias und Iktinos war nicht minder ein Gesammtkunstwerk, als dasjenige der Aischylos und Sophokles; es kann vielmehr als das *steinerne Korrelativum* des Letzteren betrachtet werden. Wie es in leuchtenden Farben und in edelen Formen als eine ganze Welt von Bildwerken, Giebelfeldern, Friesen, von der Höhe der athenischen Akropolis herab den religiösen Gedanken des hellenischen Volkes kundgab, so verkörperte sich der künstlerische Gedanke an dem schroffen Abhange des Felsens in dem Tragödientheater des Volkes dnrch das tragische Kunstwerk. Im Baukunstwerke durchdrangen und bedingten sich die bildenden Künste nicht minder, als im lebendigen Kunstwerke die drei rein menschlichen Künste. Aber in dem einen wie in dem anderen lockerte sich die enge Verbindung, in welcher die Einzelkünste sich gegenseitig gedient, sich gestützt und ergänzt hatten. Als Bildhauer und Maler im egoistischen Bewustsein ihrer üppig entwickelten Fähigkeit zu der Einsicht gelangten, dass sie durch den Architekten in der selbsständigen Entfaltung dieser Fähigkeit beschränkt würden, suchten sich die Plastik und Malerei mehr und mehr von der Baukunst abzulösen. Mit dem nun sich einstellenden Hange zu möglichster Isolirung schwand der grossartige Zug und die erhabene Ruhe, welche bis dahin die hellenische Bildnerei beseelt hatten; und die strenge und würdevolle Zucht der gemeinsam zu verkörpernden Idee wich jener reizenden Anmuth und heiteren Beweglichkeit, jenem schwärmerischen Enthusiasmus und jener anatomischen Peinlichkeit in der Naturnachahmung, wie sie zunehmend in den Bildungeu einer verfeinerten Technik der als Sonderkunst schnell überreiften Plastik sich bemerkbar macht. Hatte bis dahin der bildende Künstler, von den ernst und bedeutsam bewegten Giebelgruppen und dem schimmernden Bildergürtel, welcher, die Thaten des Gottes berichtend, das Aeussere des Heiligthumes umlief, in das Innere des geweihten Raumes zurückkehrend, sich die unerhörte Konzentration mitgebracht, aus welcher die ewigen Typen des panhellenischen Zeus und der jungfräulichen Beschützerin Athens hervorgingen, so war der spätere Bildner sofort auf diese Konzentration angewiesen; aber mit der Zerstörung des lebensvollen Umkreises schwand auch die Möglichkeit der Vertiefung. Diese *spätere* isolirende Bildnerei der Griechen ward nun das Vorbild für alle Bildhauerkunst der folgenden Zeiträume. Und während der Stifter der attischen Malerschule die Werkstätte seines Schaffens vor den athenischen Propyläen aufschlug, und das Heiligthum des Theseus und die delphische Les'che mit den herben aber

kraftvollen Gebilden seiner technisch noch unentwickelten Kunst schmückte, zog die virtuose Eitelkeit der Gebundenheit der architektonischen Malerei die selbstherrliche Unabhängigkeit des Staffeleigemäldes vor: ihm folgte alle spätere Malerkunst. Bis auf heute sind uns die mit der mütterlichen Baukunst verwachsenen und zu ihr gehörigen Zweige der Bildhauerkunst und Malerei so gut wie verloren. Wo aus der lebendigen Architektur die Blüthe der bildnerischen und malerischen Zier mit Nothwendigkeit hervorspriessen sollte, sind die blendenden und farbenprächtigen Erzeugnisse unserer malerischen Virtuosen zum äusserlich aufgetragenen Schmucke der Zimmerwände des reichen Privatmannes geworden. Museen und fürstliche Gartenanlagen bergen in den Nachahmungen der späten griechischen Bildnerei die nackten und einsamen Erinnerungen einer Vergangenheit, in welcher ein schönes Leben eine *doppelte* Spiegelung seiner selbst erzeugte: die eine, das lebendige Drama, in dem schwindenden Zeitraume seiner Vorführung als das wahrhaft Menschlich-Göttliche die versammelten Tausende sich selbst entrückend und in den Schauern der Erhabenheit mit sich fortreissend; die andere, in der ruhig ernsten Grösse des verharrenden Steines die Jahrhunderte überdauernd, und durch diese Dauer die Ewigkeit und ununterbrochene Kontinuität des Göttlichen, dessen Wohnstätte sie ist, symbolisch verkündigend. Mit dem gemeinsamen lebendigen Volkskunstwerke war das gemeinsame Kunstwerk aus Stein dahin: und erst das lebendige Gesammtkunstwerk wird uns als seinen fixirten Abglanz auch das steinere Gesammtkunstwerk wiederbringen.

Wo immer die bildenden Künste sich inzwischen zu einer Blüthe erhoben, zeigt sich das Verlangen nach dem Aufgehen in das Ganze, nach dem umfassenden architektonischen Rahmen. So bei den grossen Meistern des sogenannten Cinquecento. Der bildende Künstler, der in seinem Triebe nach dem Gesammtkunstwerke dem Musiker Beethoven verglichen werden kann, ist der Michel Angelo der Sixtinischen Kapelle. Wie Beethoven aus dem eigensten Gebiete und durch die eigensten Mittel seiner Kunst dem lebendigen Gesammtkunstwerke schöpferisch zustrebte, so baute Michel Angelo und nach seinem Beispiel Rafael in der Farnesina mit den blossen Mitteln der Malerei durch perspektivische Täuschung in die vorhandene Wölbung der Sixtinischen Kapelle die ihm nothwendige neue Architektur in die Luft hinein. Wie Beethoven das Allgemeine der Kunst in sich trug und nach dem Ausdrucke desselben aus der Musik heraus bis zur Vereinigung von Wort und Ton zu ringen sich erkühnte: so scheint auch der grösste italiänische Meister — Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person — ein Universum von künstlerischer und methaphysischer Anschauung der Welt in sich zu tragen. Ist aber die edele und heitere Majestät des hellenisch gemeinsamen Baukunstwerkes in der fortlaufenden Durchdringung und Beseelung aller seiner Theile dem Götter*epos* vergleichbar, welches noch *neben* dem lebendigen dramatischen Kunstwerke als ein abgesondertes Ganze für sich bestehen konnte: so steigert

sich das Verlangen des italiänischen Meisters, wie bei Beethoven, bis fast schon zum lebendig werdenden — bildnerisch architektonischen — *Drama* in seiner ganzen zündenden Grösse uud Schrecklichkeit. Aber der zum wirklichen *menschlichen* Drama strebende Beethoven findet als die Lösung für die Aufgabe der Kunst als Welterlöserin das Wort: *„Freude“*. — Michel Angelo weiss die Aufgabe der Welterlösung nur in dem schrecklichen Symbole der Weltvernichtung, in der furchtbaren Tragik des *Weltgerichtes* auszudrücken. Erst im lebendigen Allkunstwerke der Zukunft wird die Aufhebung und Vernichtung den Stofflichen der sinnlicheu Welt durch den erlösenden künstlerischen Gedanken, und somit die Aufdeckung der wahren Beschaffenheit der sichtbaren Welt als Schein und Hülle, zugleich das (durch den Mythus an das *Ende* der Zeit gerückte) Weltgericht, und die Vernichtung der Welt in diesem Sinne zugleich die Freude des von ihr befreiten künstlerichen Menschen sein.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, an dieser Stelle die Mitwirkung insbesondere der bildenden Künste zu der einheitlichen Gesammtwirkung des untheilbaren Allkunstwerkes der Zukunft eingehend zu behandeln. Sie kann ihrer Natur nach nur eine *vorbereitende* sein. Als den Kern des Vermögens der *Baukunst* hat man mit Recht die „stimmungsvolle Raumbildung“ bezeichnet. Ihr allein gehört die geheimnissvolle Macht des Raumes, durch welche der Architekt selbstständig schöpferisch, ohne Anlehnung an die natürliche Erscheinungswelt, zu wirken im Stande ist. Seine Aufgabe für den Theaterbau der Zukunft — im vollsten Gegensatze zu dem beleidigenden Prunke moderner Räume für die theatralische Unterhaltung — wird wahrlich kein geringe sein und der unvergleichlichen Macht der Musik am nächsten kommen, die uns durch ihr vorbereitendes Erklingen wie mit Zauberkraft in die Welt des Ideales versetzt. Dass aber der nothwendig mit dem Architekten vereinigt gedachte *Maler* und *Bildhauer* es in ehrerbietiger Scheu meiden wird, in das Innere des Raumes zu dringen, wo das lebendige Kunstwerk selbst in herrlicher Fülle waltet, und seine tiefbedeutsame Ausschmückung der äusseren Erscheinung des Baues, den Vorbauten und feierlichen Zugängen, zuwenden wird, ist in der geforderten *einheitlichen* Wirkung des Gesammtkunstwerkes begründet. Wo dagegen der Maler als wirklicher Genosse zur unmittelbaren Mitwirkung an der Erzeugung des lebendigen Kunstwerkes, zur erfindungsreichen Herrichtung der Bühne für das Bild des Drama's herangezogen wird, da wird er, wie Wagner im vierten Abschnitte seiner Schrift selber sagt: „den ganzen Raum der Scene zum Zeugniss seiner schöpferischen Kraft gestaltend, was er durch den Pinsel und durch die feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der Mechanik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen.“

An diesem Punkte unserer hier eingeschalteten Betrachtungen angelangt, will es uns fast seltsam und befremdend dünken, nun auch noch dem zuvor

erwähnten Einwurfe gegen das lebendige Bühnenkunstwerk der Zukunft, wie es Wagner vorschwebt, dass es die Wirksamkeit der Einzelkünste ausserhalb des Theaters beschränke und aufhebe, eine ernstliche Widerlegung zu gönnen. In welchem Sinne Wagner ein Aufhören und Untergehen derselben in dem allgemeinen Kunstwerke im Namen seines herrlichsten Ideales gebieterisch verlangt, hat er unzweideutig mit den Worten ausgedrückt, dass *„ihr Aufhören als Sonderkunst ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben sei.“* Es ist also in der That nur die egoistisch ängstliche Befürchtung des geringeren Talentes, welches die Fähigkeit zu diesem Aufgehen in die Gemeinsamkeit des Gesammtkunstwerkes nicht in sich fühlt, die Befürchtung, dass es mit seiner Begabung nun überhaupt nicht mehr werde zur Wirkung gelangen können. Diesem kann zum Troste erwidert werden, was es sich schon selbst sagen dürfte: dass es ja neben dem höchsten Kunstbedürfnisse der Menschheit noch tausend geringere Bedürfnisse giebt, zu deren Befriedigung die Verwerthung seiner Gaben eben ausreichen werde; dass aber auch auf *seine* Thätigkeit jene höchste *Freiheit* und *Wahrheit* des künstlerischen Ausdruckes, welche allein das *Allkunstwerk* sich zu erringen vermag, von dem wesentlichsten Einflusse sein werde, ja ersichtlich auf die erschöpften und erschlafften Einzelkünste diesen regenerirenden Einfluss auszuüben berufen sei. Indem aber der Künstler mit starker Hand z. B. die sonst so verachtete sog. Dekorations-Malerei zu den edelsten Aufgaben emporzieht, hat er vielmehr den Beweis geliefert, wie — auch in jeder anderen Hinsicht — das ausserordentliche Fruchtbare und Produktive seine charakteristische Seite nicht in der Verneinung habe, sondern nur schöpferisch und neu erzeugend wirken könne!

Jeden Zweifel dieser Art wird die eingehende Lesung des *vierten Hauptabschnittes* beseitigen, welcher die „Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft“ mit wahrhaft hinreissender Gluth und Wärme entwirft, und mit dessen Nennung wir von unserer längeren Abschweifung zur abschliessenden Betrachtung der beiden letzten Abschnitte des Wagnerischen Buches wiederkehren. Es ist uns nicht möglich, diesem Theile bei der Wiedergebung seines Inhaltes die gleiche Ausführlichkeit, wie den vorausgehenden, zu gönnen, und wir müssen den Leser dafür auf die eigene Kenntnissnahme der herrlichen Schrift verweisen. Auch hinsichtlich des *fünften* und letzten Hauptabschnittes sind wir gezwungen, uns auf das Nöthigste zu beschränken. Als der „Künstler der Zukunft“ wird das Volk bezeichnet. Wie das athenische Volk der eigentliche Urheber und Erzeuger des Aischyleischen und Sophokleischen Kunstwerkes war, so soll das Volk der Zukunft wieder seiner erhabensten Geister würdig werden, und aus seiner Mitte die freie Genossenschaft der Künstler hervorgehen, welche das Kunstwerk zu vollem *sinnlichen* — d. i. eben die Sinnlichkeit durch die Macht des künstlerischen Geistes aufhebenden — Leben erweckt.

Wer ist das Volk der Zukunft? Wo giebt es schon jetzt eine Bürgschaft für sein einstiges Werden, das aus *gemeinsamer Noth* das herrliche, erlösende Kunstwerk der Zukunft erzeugen soll?

Gerade über den Begriff dieses *Volkes* werden wir uns in unserer Schlussuntersuchung ausführlicher zu verbreiten und von ihm aus nochmals auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung, die Bedeutung der von Wagner verlangten *Revolution*, als des Weges und Mittels zur Erreichung des befreienden Kunstwerkes, zurückzugelangen haben. Wo erkennen wir den Keim dieses Volkes? Gewiss nicht im „Publikum“ unserer bedenklichen Theater, schon wegen des seltsamen Missverhältnisses nicht, dass der Künstler ihm *Alles* und sich ganz giebt, bis in die geheimsten Falten seines Wesens, jenes aber von dem ihm Dargebotenen nichts empfängt, und vollends nichts giebt, ausser dass es seinen „Kunstgenuss“ *bezahlt*. Es ist aber doch eine Gesammtheit vorhanden, die einer Mittheilung würdig und — wir überlassen unseren Freunden die volle Vermessenheit dieses Wortes zu beurtheilen — als solche dem Genius ebenbürtig ist; wenigstens müsste es eine solche geben!

Sollte diese Gesammtheit unser kleiner Verein sein? Diese Frage muss er sich selbst beantworten.

Ragt nicht vor euch, ihr Freunde, das Kunstwerk der Zukunft, stark und gewaltig, wie ein Bau von Erz? Und ihr sucht darüber hinaus und wähnt, das Zeitliche sei mehr als ein Gleichniss? Habt den Glauben daran, wie der, der es schwer und heiter durch sein Leben getragen! Aber, indem es euch als das Kunstwerk der Zukunft bezeichnet ist, habt ihr im Bilde die kräftigende Gewähr der Erreichbarkeit des Ideales.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Voltaire als Wagnerianer.

Von Edmond Van der Straeten.*)

Aus dem Französischen.

„Was nicht der Mühe werth ist gesprochen zu werden, das singt man." Schon in diesen Worten äussert sich ein Geist, der berufen ist eine Revolution herbeizuführen. Zu wiederholten Malen berührt Voltaire dasselbe Thema und aus der Gesammtheit seiner Gedanken ergibt sich uns ein lyrisch-dramatisches System, welches ich dem seit lange an der Pariser Oper herrschenden weit überlegen zu nennen wage.

Es handelt sich dabei um eine der wichtigsten musikalischen Fragen unserer Zeit, deren ganze Bedeutung ich bei der ferneren Mittheilung der Ansichten Voltaire's mehr und mehr an das Licht zu ziehen haben werde um, gegen Baudelaire, zu beweisen, dass der Verfasser der *Henriade* bereits mit vollen Segeln in dem Strome der Wagnerischen Ideen schiffte.

Beaux arts, je vous invoque tous:
Musique, danse, architecture.

Im Sinne dieser und ähnlicher Aussprüche über Poesie und bildende Kunst unternahm es Voltaire den mit besonderer Liebe behandelten Operntext des *Samson*, als „eine Tragödie im antiken Stile" auszuarbeiten, in welcher Rameau sodann „die ganze Kühnheit seiner Musik" zur Wirkung kommen lassen könne. Mit dem jugendlichen Feuer seines grossherzigen Geistes geisselte er eben so kühn die Absurditäten der Oper, wie er mit unerhörter Verwegenheit die Politik angriff, den Kultus lächerlich machte und die Mängel und Missgriffe der Behörden vor die Oeffentlichkeit zog. Dabei dachte er wenig an den ihn erwartenden „Widerstand der stumpfen Welt", noch weniger an die, zur Erreichung einer Sanktionirung seiner Libretti, nothwendiger Weise ihm auferlegte Konnivenz gegen die herrschenden Missbräuche selber, und so verfiel er dem Schicksale, sich hin und her geworfen finden zu müssen zwischen der Anmaassung der Musiker, den Launen der Mode, der Strenge der Zensur, die, ohne die mindeste Rücksicht auf den künstlerischen Werth eines Werkes zu nehmen, dasselbe, wenn es nicht gänzlich unterdrückt ward, nur unbarmherzig zu beschneiden wusste.

Um den intimsten Gedanken, das Programm *ad vivum* dieses echtreformatorischen Genies zu erkennen, müssen wir auf den „Gelehrten", den „Theoretiker", den „Musikverständigen" Voltaire hören. Vor allem greift er Saint-Evremond an, weil er mit kühlem Spotte die Oper *im Prinzip* tadele, indem er es lächerlich finde, Leidenschaften und Dialoge in Gesang zu setzen, ohne zu wissen, dass auch die griechischen und römischen Tragödien gesungen wurden, dass ihre Dialoge eine unserem Rezitative ähnliche, von einem Musiker komponirte Melodie hatten,

*) Das Kapitel *„Wagnérisme 1885"* aus meinem Werke *„Voltaire musicien"* (Paris, J. Baur) hat die Aufmerksamkeit der musikverständigen Welt in genügendem Maasse auf sich gelenkt, so dass ich mich berechtigt glauben darf ein kurzes Resumé daraus in den „Bayreuther Blättern" zu veröffentlichen. Voltaire wird fast beständig das Wort führen, während *ich* nur auf die Aehnlichkeiten mit seiner Lehre hinzuweisen haben werde, welche anderthalb Jahrhunderte später die unsterblichen Schriften Wagners uns darbieten; die Schlussfolgerung ergibt sich dann von selbst. Der Verfasser.

und ihre Chöre ebenso wie bei uns gesanglich ausgeführt wurden. Wenn er selbst dagegen als den wirklichen Fehler unserer Oper den Umstand bezeichnet, dass eine Tragödie nicht durchaus nur aus Aeusserungen der Leidenschaft bestehen könne, sondern der Ueberlegungen, der Detaillirungen, der Vorbereitungen, der Ereignisse bedürfe, während doch die Musik eigentlich nur das unmittelbar zum Herzen Sprechende darzustellen vermöge, so hätte er wohl vielmehr auf jene albernen *Lückenbüsser* hinweisen sollen, womit die lyrischen Werke seiner Zeit überfüllt waren; denn das von ihm in weiter Ferne vorausgesehene moderne Drama lässt *alles* zu, was dazu beiträgt die Personen oder die Handlungen zu charakterisiren. Welchen Zweck aber haben wohl solche vom Musiker kommandirten Opernaffekte, die — wie er ja selbst in Bezug auf die italienischen Musiker sagt — nur durch den „Wunsch nach kleinen Arien" hervorgerufen werden, welche den Dichter nöthigen einen Haufen unnützer und seichter Worte, oft ohne jede direkte Beziehung auf das Stück, hinzuzufügen? Der scharfsinnige Reformator brandmarkt hier sehr richtig das Grundübel der gewöhnlichen Oper, warum findet er nicht auch gleich das Rettungsmittel? Es gibt eine bekannte hübsche Anekdote von einem Augenarzte, der, geliebt von einer reizenden, aber blinden Frau, so unvorsichtig war ihr das Augenlicht wieder zu geben, von welchem Augenblicke an sie ihn hässlich, schlecht gebaut und wiederwärtig fand und sich in einen andern verliebte. Voltaire hätte solch ein Augenarzt sein sollen; dann würden die Franzosen gegen die Plattitüde ihrer musikalischen Tragödie von einem Abscheu ergriffen worden sein, der sich in eben dem Maasse gesteigert haben würde, wie auch ihr Ohr das musikalische Feingefühl weiter ausgebildet hätte. Bedauerlicher Weise aber war der Abscheu bei Voltaire selbst eben nur theoretisch und verhinderte nicht, dass seine mit dem klarsten Scharfsinne gegebenen Vorschriften in der Praxis gar vielmals übertreten wurden.

Doch fahren wir mit unserem Zitate fort. — „Seit Quinault ist beinahe nicht *eine* erträgliche musikalische Tragödie mehr zu Stande gekommen. Die Autoren empfanden die ausserordentliche Schwierigkeit, mit einem grossartigen pathetischen Stoffe allerhand in die Handlung eingeflochtene gefällige Schauspiele für die Sinne zu verbinden, die nothwendigen Details aber zu vermeiden und dabei doch interessant zu sein, daher sie sich fast alle auf das niedrige Genre des Ballets geworfen haben, worin jeder Akt, ohne Zusammenhang mit den anderen, aus wenigen Scenen besteht, die eigentliche Handlung also ganz eng zusammengedrängt ist, aber die Abwechslung der Schauspiele für das Auge und die kleinen effektvollen Chansonetten des Musikers, die vom Parterre wiederholt werden, dem Publikum, welches in diese Vorstellungen ohne weitere ernste Ansprüche hineinläuft, die gewünschte Unterhaltung verschaffen." Mit wie gerechter Strenge würde der Dichter, der hier gegen die Ballets und ihre Couplets seine Stimme erhebt, die endlosen Finales, die überflüssigen Perioden und die lächerlichen Vorwände zur Musikmacherei verdammt haben, die in *unseren* lyrischen Werken zu so verschwenderischer Anwendung kommen! Seine Absicht war: „der Oper eine neue Laufbahn auf der tragischen Scene zu eröffnen"; er hat das Unmögliche zur Verwirklichung seiner reformatorischen Ideen versucht und ist an hundert vereinigten Hindernissen gescheitert.

„Ein Hauptmangel dieser Schauspiele ist auch der, dass es ihnen kaum gestattet ist, die sittliche Kraft zu verherrlichen und etwas wahrhaft Edeles zur Darstellung zu bringen; wogegen sie zu den elendesten Wiederholungen sinnlicher Maximen verdammt sind, wie man sie nirgend anders zu verbreiten wagen würde. Welch' ein schmählicher Missbrauch hat es dahin gebracht, dass die Musik,

welche die Seele zu grossen Empfindungen erheben kann, und die bei Griechen und Römern dazu bestimmt war, das sittlich Edele und Erhabene zu feiern, unter uns nur noch benutzt wird, um Liebesvaudevilles zu singen!" — Hier sehen wir Voltaire mit der vollkommenen, ruhigen Klarheit wahrer Genialität in der höchsten und reinsten Sphäre der Kunstauffassung sich bewegen, wovon kein Librettist noch Musiker seiner Epoche auch nur erst eine Ahnung hatte. Ihm galt die Musik als etwas Göttliches: daher seine Verachtung einer durch freche Couplets entweihten Kunst; daher sein Abscheu vor den unzüchtigen Gassenhauern, welche dort die Stelle edeler und würdiger Inspirationen vertreten sollten. Dass aber eben durch ihre keuschen und reinen Harmonien die Musik, als wahrhaftige Himmelstochter, die ganze Natur sich dienstbar mache: diess und nichts anderes ist ja auch die Bedeutung ihres symbolischen Mythos, der Sage vom *Orpheus!* — „Es ist zu wünschen", fährt Voltaire fort, „dass ein Genie erstehe, welches stark genug wäre, um der Nation diesen Missbrauch abzugewöhnen und einem bereits zur Nothwendigkeit gewordenen Schauspiele die ihm noch mangelnde ethische Würde zu geben. Eine einzige gewöhnliche Liebesscene, mit Glück in Musik gesetzt und von einem beliebten Darsteller gesungen, zieht ganz Paris an und verdirbt ihm den Geschmack an der wahren Schönheit. Die Hofgesellschaft kann *Polyeucte* nicht mehr vertragen, wenn sie aus einem Ballet kommt, wo sie einige leicht zu behaltende Couplets gehört hat. So wird der schlechte Geschmack vermehrt, und unvermerkt entschwindet es der Erinnerung nach und nach, worin einst der Ruhm der Nation bestanden hatte. Ich wiederhole es noch einmal: die Oper muss auf eine andere Stufe gehoben werden, wenn sie nicht die Verachtung verdienen soll, mit welcher sie alle Nationen Europa's behandeln."

Recht so, Voltaire! Ein Genie forderst du, das „stark genug" wäre, um eine „ethisch würdige" Oper zu schaffen, den „schlechten Geschmack" zu läutern und die Verachtung, welche frivolen und skandalösen Darstellungen gebührte, zu bannen? Wohlan, *dieses Genie ist gefunden* · als begeisterter Prophet hast du sein einstiges Erscheinen vorausgesehen! Schon hat sich unter dem mächtigen Einflusse W a g n e r's die Opernmusik neu belebt zu reicher und reiner Form entwickelt, und wie durch Zauberkraft erfüllt sie ihre erhabene Bestimmung, regenerirt den Geist, erhebt die Herzen, weckt den Edelsinn und weist zur Pflicht. „In solchen Augenblicken" sagt F r a n z L i s z t, bezüglich des berühmten Pilgerchores aus „Tannhäuser", „in solchen Augenblicken, wann der Geist, von allen Fesseln befreit, widerstandslos der Illusion sich hingibt .... da hallt dieser Gesang in der Seele wieder: wie die grosse klagende, hoffende und sehnende Stimme der ganzen Menschheit auf ihrer Pilgerfahrt zum Eros (der Liebe)."

Gleich Voltaire betrachtet Wagner die Oper als: „das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit" und schreibt ihr die ausschliessliche Bestimmung der „Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genusssüchtigen Bevölkerung" zu; gleich Voltaire geht auch er auf die griechische Kunst zurück, um nach deren Vorbilde in einem vollkommenen Drama die verschiedenen und vereinzelten Zweige der Kunst zu verbinden. Gleich ihm deckt er „die Misslichkeit, Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genres der Opernlibretto's" auf. Gleich ihm, fordert er, dass die Poesie „sich innig mit der Musik verschmelze" und, statt zu beschreiben, „zur Empfindung spreche". Gleich ihm verdammt er, als ein episodisches Divertissement der Oper, das frivole Ballet, welches er den „vollkommen ebenbürtigen", aus derselben „fehlerhaften Grundlage" hervorgegangenen „Bruder der Oper" nennt. Und um noch eine Aehnlichkeit zu erwähnen, weisen wir auf das Bild hin, welches Wagner, gleichsam mit den Farben Voltaire's, von

einer ergreifend schönen, edelen musikalischen Phrase malt, die „plötzlich in die stabile Kadenz mit den üblichen zwei Läufern und dem forcirten Schlusstone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verlässt, um an der Rampe unmittelbar zur Claque gewandt, dieser das Zeichen zum Applaus zu geben."

Voltaire verurtheilt auch das stumme *e* am Wortschlusse in den lyrischen Tragödien, wenn er an den Abbé d'Olivet schreibt: „In meinem „Siécle de Louis XIV" habe ich bei der Betrachtung der Musiker gesagt, dass unsere insgesammt auf ein stummes *e* ausgehenden weiblichen Reime, wenn sie ein Couplet abschliessen, durch die dem Sänger auferlegte Nöthigung ihrer musikalischen Dehnung einen sehr unangenehmen Effekt machen." — Wagner geht sogar so weit, den Reim einen „fast musikalischen Schmuck" zu nennen. An der Stelle, wo wir diese Bezeichnung finden, berührt sich die Ansicht des Autoren von „Oper und Drama" noch näher mit der des Schriftstellers, welcher, wie er selbst die Harmonie des Styles am Besten kannte, zu wiederholten Malen erklärt hat, dass die Poesie „eine Art Musik" sei. „In seiner Sprache", sagt Wagner, „sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen nothwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters musste uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik wurde." Voltaire seinerseits meint, ein guter Vers müsse gleich dem Golde sein Gewicht: den *Gedanken*, seinen Gehalt: die elegante *Klarheit des Styles*, und seinen Klang: die *Harmonie* besitzen. Auch tadelt er die, seit Lulli in Frankreich üblich gewordene Art: Verse auf eine im Voraus geschriebene Musik zu dichten. „Dieses höchst ungebührliche Verfahren dient nur dazu unsere Poesie vor ganz Europa lächerlich zu machen und dabei die Armseligkeit unserer Musiker zu verrathen. Derselbe Missbrauch herrscht noch immer unumschränkt, ohne die geringste Hoffnung auf eine Abhilfe zu gewähren."

Endlich krönt Voltaire sein ideales Gebäude der neuveredelten Bühnenkunst, indem er frei und offen die Fahne des modernen Dramas entfaltet: „Die wahre Kunst hat, wie mir scheint, vom Einfach-Menschlichen in das Heroische überzugehen, und doch mit zarten Nüancen immer wieder den natürlichen Boden zu berühren. Wehe jedem Werke dieses Genres, das durchaus nur in einer abstrakten, strengen Grossartigkeit aufgehen will. Es wird nichts als eine Deklamation sein, welche Langeweile erregen muss. Das Natürliche, das Erhabene und das Anmuthige sind in ihrer Abwechselung Alle gleich nothwendig. Ich sage nicht, dass ich diess Alles selber besitze, aber es ist mein Wunsch, dessen Erfüllung Denjenigen, der sich ihrer erfreuen darf, zu meinem Meister machen wird." Jedes Wort ist hier von Bedeutung. Voltaire gesteht darin, dass, wie der Gemüthsbewegungen viele und manigfaltige sind, auch das Drama s. z. s. seinen Adel wie seinen Bürgerstand habe, d. h. dass es Allem seinen freien Ausdruck zu geben, von der Komödie zur Tragödie überzugehen, Lachen und Weinen, Groteskes und Erhabenes, Seele wie Körper zur Darstellung zu bringen wagen müsse. In der Vorrede seines „Cromwell" fügt er noch mit einem treffenden Gleichnisse hinzu: „Das Genie ist wie der Stämpel, der das königliche Bild sowohl den Kupferstücken, wie den Goldmünzen aufprägt." Ersichtlich hat Voltaire bei solchen

momentanen Kühnheiten, was er auch sonst darüber sagen möge, sich dennoch dem Einflusse jenes grossen Dramatikers unterworfen, den er ironisch *„Gilles“* genannt hatte, während ihn *Victor Hugo* als die *„Gottheit des Theaters“* bezeichnet, „in welcher die drei grossen charakteristischen Genies der französischen Bühne zu einer Trinität vereinigt erscheinen.“ Diesem dramatischen Riesen, Shakespeare, gegenüber musste sich das Genie Voltaires nothwendigerweise beengt, der Luft und Bewegung herauht, und erniedrigt fühlen, immer nur Personen schaffen zu sollen, die sich auf Stelzen bewegen mussten, damit sie das künstliche Maass der Tragödie erreichten. Aus solcher Empfindung ging sein kühner Angriff auf die herrschende Poetik hervor, womit er an Stelle des Despotismus der Systeme die Wiederherstellung der Freiheit der Kunst verlangte.

Wie konnte er nach so gross und klar gedachten Erkenntnissen, in der Praxis, und selbst in der Theorie (man lese nur die Kommentare zu Corneille), nach jener altersschwachen Kunst mit ihrer einförmigen, konventionellen Grossartigkeit, ihrer dramatischen Unechtheit, sich wieder zurückwenden? Er hat es eben leider nicht vermocht gegen die Woge anzukämpfen, die ihn zum entgegengesetzten Ufer trieb. An der vierfachen Erzmauer des Publikums, der Künstler, der Kritik und der Zensur, die sich, wie ich schon angedeutet habe, ihm entgegenthürmte, würde er zerschellt sein, oder hätte doch nicht ohne bittere Konzessionen sein philosophisches Apostelamt mittels des Theaters erfüllen können. Die Kunst hat dabei verloren, die Menschheit gewonnen.

Wohl dürfen wir ihm seine Schwäche verzeihen; denn noch gegen das Ende seiner thatenreichen Laufbahn hat er mit beiden Händen der Erscheinung des Autoren der „Alceste“ und des „Orpheus“, des Hauptbegründers der lyrischen Tragödie in Frankreich, seinen Beifall zugeklatscht. Jener Ausruf: „wir sind ganz Gluck in Ferney!“ ist das *meâ culpâ* einer grossherzigen und wahrhaftigen Seele, womit den so oft verläugneten Doktrinen von ehemals noch einmal herzlich die Hand geboten ward.

Und er that noch mehr: er sagte eine künstlerische Revolution vorher, derjenigen ähnlich, die er mit seiner wunderbaren *mens divinior* der Politik und der Gesellschaft prophezeit hatte. Von den Vervollkommnungen sprechend, deren die musikalische Kunst fähig wäre, und die das allmählich sich ausbildende Gehör jeder Generation verschafft, ruft er 1735 mit dem Tone eines wahren Orakels: „in 150 Jahren werdet ihr mir neue Kunde davon zu sagen haben.“ — Wer ist nun, frage ich, der *Zukunftsmusiker?* Ist der Genius, den man in unserer Zeit für einen solchen erklärt hat, nicht vielmehr der wahrhafte *Musiker der Gegenwart?* Sind die von Voltaire bezeichneten 150 Jahre nicht ruhmvoll mit der Kunst Richard Wagner's schon nahe an ihr Ziel gelangt? Werden wir nicht bald auf eine Reihe neubelebender und erhebender Meisterwerke zurückzublicken haben, welcher der *Parsifal* die erhabenste Krönung gebracht hat? Alles diess wird *vollbracht* sein — im Jahre *1885*.

Inzwischen lasst uns „unter den Armen dieses himmeltragenden Atlas spielen,“ wie Voltaire von Newton sagt, und mit goldenen Lettern an die Giebel unserer lyrischen Tempel, als ein würdiges Seitenstück zu dem Hosianna, das er dem durch Gluck veredelten Drama entgegenrief, die gedenkenswerthen Worte Voltaires schreiben: „Es ist ein Verbrechen in der Kunst, dem Genius Fesseln anzulegen; nicht ohne Grund wird er geflügelt dargestellt: denn fliegen muss er, wo und wie er will!“ —

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

September. Neuntes Stück. 1879.

Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen.

Es ist mir, gelegentlich verschiedener Erfahrungen hiervon, aufgefallen, wie wenig die Zuhörer von Opern-Aufführungen die Vorgänge der ihnen zu Grunde liegenden Handlung sich zur Kenntniss gebracht hatten. Hochklassische Opern, wie *Don Juan* und *Figaro's Hochzeit,* kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich vom weiblichen Geschlechte, gut davon, weil diese von den Frivolitäten des Textes gar nichts verstanden, worauf andererseits die Erzieher und Lehrer, als sie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geschmackes gerade jene Werke empfahlen, sehr wohl gerechnet haben mochten. Dass die Vorgänge in *Robert der Teufel* und *Hugenotten* nur den Allereingeweihtesten verständlich wurden, hatte sein Gutes; dass aber, wie ich diess neulich erst erfuhr, auch der *Freischütz* dunkel geblieben war, verwunderte mich, bis ich mir nach einigem Nachdenken bewusst wurde, dass ich selbst, obwohl ich diese Oper zahllose Male im Orchester dirigirt hatte, über manche Stellen des Textes noch ganz im Unklaren geblieben war. Man

gab hiervon der Undeutlichkeit des Vortrages unserer Opernsänger die Schuld; wenn ich hiergegen darauf hinwies, dass in dialogisirten Opern, wie *Freischütz*, *Zauberflöte*, ja bei uns Deutschen auch im übersetzten *Don Juan* und *Figaro*, alles die Handlung Erklärende doch gesprochen würde, so ward mir eingeworfen, dass die Sänger heut' zu Tage auch undeutlich sprächen, und, vielleicht schon aus diesem Grunde, die Dialoge bis zur Unverständlichkeit gekürzt würden. Hierdurch verschlimmere sich sogar noch die Sache; denn bei vollständig *durchkomponirten* Opern könne man doch wenigstens mit Hilfe des Textbuches zu einer ausreichenden Erklärung der scenischen Vorgänge gelangen, wogegen eine solche Anleitung beim Gebrauch der *Arienbücher* der dialogisirten Opern abgehe. — Es ist mir aufgegangen, dass das deutsche Theaterpublikum zu allermeist gar nicht erfährt, was der Dichter mit dem Textbuche seiner Oper eigentlich gewollt habe; ja, sehr oft scheint diess auch der Komponist nicht einmal zu wissen. Bei den Franzosen ist diess anders: die erste Frage geht dort nach der *Pièce;* das Stück muss an und für sich unterhaltend sein, ausser etwa im erhabenen Genre der *grossen Oper,* wo das Ballet das Amüsement zu besorgen hat. Ziemlich unbedeutend sind dagegen wohl gewöhnlich die Texte zu italienischen Opern, in welchen die Virtuosenleistungen des Sängers für die Hauptsache zu gelten scheinen: seiner Aufgabe jedoch wird der italienische Sänger wieder nur durch eine, seinem Gesangsvortrage unerlässliche, ausserordentlich drastische Sprache selbst gerecht, und wir thun dem italienischen Operngenre ein grosses Unrecht, wenn wir in der deutschen Reproduktion desselben den Text der Arien als gleichgiltig fallen lassen. So schablonenartig die italienische Opernkompositions-Manier erscheint, habe ich doch immer noch gefunden, dass Alles auch hier eine richtigere Wirkung macht, wenn der Text verstanden wird, als wenn diess nicht der Fall ist, da gerade die Kenntniss des Vorganges und der Seelenzustände der Wirkung der Monotonie des musikalischen Ausdruckes vortheilhaft zu wehren vermag. Nur für die Rossini'sche *Semiramis* durfte auch diese Kenntniss mir nichts helfen; Reissiger's *Dido abandonata,* welche dem Komponisten die Gunst eines sächsischen Monarchen gewann, kenne ich nicht; ebensowenig wie F. Hiller's *Romilda.*

Das Gefallen des deutschen Publikum's an Opernaufführungen dürfte man, nach der Bestätigung der obigen Wahrnehmungen, somit lediglich aus der Anhörung der einzelnen Musikstücke, als rein melodischer Komplexe, erklären. In der Ausführung solcher Stücke waren nun die Italiener von je zu grosser Sicherheit gelangt, so dass der deutsche Komponist sehr spät erst hierin mit ihnen zu wetteifern wagte. Als Mozart die *Zauberflöte* komponiren sollte, ward er besorgt und wusste nicht, ob er es recht machen würde, da er *noch keine Zauberoper komponirt habe.* Mit welcher Sicherheit verfuhr er dagegen bei *le nozze di Figaro:* auf der bestimmten Grundlage der italienischen *opera buffa* errichtete er einen Bau von so vollendeter Korrektheit, dass er seinem

Streichungen verlangenden Kaiser mit vollem Rechte nicht eine Note preis geben zu können erklärte. Was der Italiener als banale Zwischen- und Verbindungs-Phrasen den eigentlichen Musikstücken zugab, verwendete Mozart hier zur drastischen Belebung des scenisch-musikalischen Vorganges in der zutreffend wirksamsten Uebereinstimmung gerade mit diesem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Lustspieltexte. Wie in der Beethoven'schen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozart'schen Symphonie füglich hätten fern bleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisirten scenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität — liebelos! — kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisirt, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchester's möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte. Hieraus konnte wiederum ein, die früher vereinzelten Musikstücke zu einem Gesammt-Komplexe verbindendes Musikwerk entstanden scheinen, so dass das vortreffliche Lustspiel, welches ihm zu Grunde lag, ganz übersehen, und nur noch Musik gehört werden konnte. So bedünkte es die Musiker; und Mozart's *Figaro* wurde immer undeutlicher und nachlässiger gegeben, bis wir endlich bei einer Aufführungsweise auch dieses Werkes angekommen sind, welche, wie ich diess schon berührte, unseren Lehrern es ganz unbedenklich erscheinen lässt, ihre Schuljugend an Figaro-Abenden in das Theater zu schicken.

Welchen Einfluss die, in den vorangestellten Beispielen berührte, öffentliche Kunst-Stümperei auf die Empfänglichkeit der Deutschen für Aechtes und Korrektes ausgeübt hat, wollen wir jedoch heute nicht abermals betrachten; wogegen es uns nicht unwichtig dünken muss, der missleitenden Wirkung hiervon auf die Entwürfe und Ausführungen unserer Opern-Dichter und Komponisten deutlich inne zu werden. Diese mussten zunächst es versuchen, mit Aufgebung aller Eigenheit in die fertige italienische Oper einzutreten, wobei es dann nur auf möglichst glückliche Nachahmung der italienischen *Cabaletta* ankommen konnte, im übrigen jedoch auf breitere musikalische Konzeption Verzicht geleistet werden musste. Auf eigentlichen *Sinn und Verstand* des Ganzen war kein Gewicht zu legen: hatte es doch selbst in der auf deutschem Text komponirten und mit deutschem Dialog gesprochenen *Zauberflöte* keineswegs geschadet, dass der zuerst als bös angelegte Mann unversehens in einen guten, die ursprünglich gute Frau aber in eine böse umgewandelt wurde, wodurch die Vorgänge des ersten Aktes nachträglich in vollkommene Unverständlichkeit versetzt sind. Nur fiel es dem deutschen Genius schwer, der italienischen *Cabaletta* Herr zu werden. Noch Weber bemühete sich in seiner frühesten Jugend vergeblich, in der *Coloraturarie* etwas zu leisten, und es bedurfte des herzlichen Aufschwunges der Jahre der Befreiungs-Kriege, um den Sänger der Körner'schen Lieder nun auf seine eigenen Füsse zu stellen. Was wir

Deutschen durch den *Freischütz* erlebt, ist dem Leben weniger Völker zugetheilt worden.
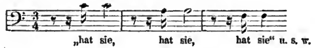
Doch soll uns hier nicht eine, andern Ortes von mir bereits ausführlicher besprochene, geschichtliche Entwickelung des deutschen Opernwesen's vorgeführt, sondern vielmehr die eigenthümliche Schwierigkeit dieser Entwickelung aus der ihm zu Grunde liegenden Fehlerhaftigkeit erklärt werden. Als solche bezeichne ich zunächst das am Ausgangspunkte derselben sofort sich herausstellende Hauptgebrechen der noch heute alle unsere Opernaufführungen verunstaltenden Undeutlichkeit, die ich sogleich im Anfange aus der Erfahrung konstatirte, und von welcher der Grund in der unwillkürlich angewöhnten Auffassung der Textdichter und Komponisten im Betreff des Grades von Deutlichkeit, der einer Opernhandlung zuzumessen sei, bereits durch die vorangehende Betrachtung berührt worden ist. Die vorgegebene *Tragédie lyrique*, welche dem Deutschen vom Auslande zukam, blieb diesem so lange gleichgiltig und unverständlich, als nicht die *Arie* mit prägnanter melodischer Struktur seine rein musikalische Theilnahme fesselte. Diese melodische Arienform blieb auch für die deutsche Oper das einzige Augenmerk des Komponisten und, nothgedrungener Weise, somit auch des Dichter's. Dieser Letztere schien mit dem Texte zur Arie es sich leicht machen zu dürfen, weil der Komponist nach einem musikalischen Schema Ausdehnung, Abwechselung und Wiederholung der Themen anzuordnen hatte, wozu er einer vollen Freiheit in der Verfügung über die Textworte bedurfte, welche er im Ganzen, oder auch nur in Bruchtheilen, beliebig zu wiederholen für nöthig hielt. Lange Versreihen konnten hierbei den Komponisten nur verwirren, wogegen eine etwa vierzeilige Versstrophe für einen Arientheil durchaus genügte. Die zur Ausfüllung der, ganz abseits vom Verse konzipirten, Melodie erforderlichen Textwiederholungen gaben dem Komponisten sogar zu gemüthlichen Variationen der sogenannten *Deklamation* durch Versetzung der Akzente Veranlassung. In Winter's *Opferfest* finden wir dieses Verfahren durchgehends als Maxime festgehalten; dort singt z. B. der *Jnka* hinter einander:

> *Mein Leben hab' ich ihm zu danken —*
> *mein Leben hab' ich ihm zu danken;*

auch wiederholt er eine Frage als Antwort:

> *Muss nicht der Mensch auch menschlich sein?*
> *Der Mensch muss menschlich sein. —*

Unglücklich erging es einmal Marschner in seinem *Adolf von Nassau* mit einer dreimaligen gar zu knappen Wiederholung des Redetheiles: *hat sie* auf einem besonders scharfen rhythmischen Akzente:
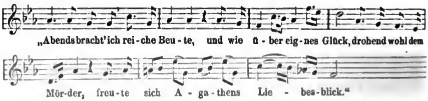


Selbst Weber konnte der Verleitung zur Variation der Akzente nicht entgehen; seine *Euryanthe* singt: *Was ist mein Leben gegen d i e s e n Augenblick,* und wiederholt: *was ist mein Leben gegen diesen A u genblick!* Dergleichen leitet den Zuhörer von der ernsten Verfolgung der Textworte ab, ohne doch im rein musikalischen Gebilde einen entsprechenden Ersatz zu gewähren, da es sich hier andrerseits in den meisten Fällen immer nur um musikalisch-rhetorische Floskeln handelt, wie diess am Naïvsten sich in den stabilen Rossinischen *Felicità's* kundgiebt.

Es scheint aber, dass nicht nur das Gefallen an der freien Handhabung der musikalischen Floskel dem Komponisten die beliebige Verwendung von Theilen der Textworte eingab; sondern das ganze Verhältniss unseres eingebildeten Sprachverses zur Wahrhaftigkeit des musikalischen Akzentes versetzte den Komponisten von vornherein in die Alternative, entweder den Textvers dem Sprach- und Verstandes-Akzent gemäss richtig zu deklamiren, wodurch dann dieser Vers mit allen seinen Reimen in nackte Prosa aufgelöst wurde; oder, unbekümmert um jenen Akzent, mit gänzlicher Unterordnung der Textworte, nach gewissen Tanzschemen, sich in freier melodischer Erfindung zu ergehen. Die Ergebnisse dieses letzteren Verfahrens waren bei den Italienern, sowie auch bei den Franzosen, bei weitem weniger störend oder gar verderblich, wie bei den Deutschen, weil dort der Sprachakzent unvergleichlich fügsamer ist und namentlich nicht an den Wurzelsylben haftet; wesshalb Jene denn auch die Sylben ihrer Versreihe nicht wägen, sondern nur zählen. Von ihnen hatten wir aber, durch schlechte Uebersetzungen ihrer Texte, den eigenthümlichen Jargon unserer Opernsprache uns angeeignet, in welchem wir getrost nun auch unsere deutschen Verse zu deklamiren für erlaubt und sogar nöthig hielten. Gewissenhafte Tonsetzer musste diese frivole Stümperhaftigkeit in der Behandelung unserer Sprache wohl endlich anwidern: dennoch verfielen sie bisher noch nie darauf, dass selbst der Vers unserer vorzüglichen Dichter kein wirklicher, Melodie bildender Vers, sondern nur ein künstliches Scheinding war. W e b e r erklärte es für seine Pflicht, den Text stets genau wiederzugeben, gestand aber auch, dass, wollte er diess immer thun, er dann seiner Melodie absagen müsste. Wirklich führte gerade Weber's redliches Verfahren gegen den Verstext, bei der Bemühung die Einschnitte desselben richtig einzuhalten und dadurch den Gedanken verständlich zu machen, sowie bei andrerseits festgehaltener melodischer Modelung auch der hieraus entstehenden Inkongruenzen, zu der Undeutlichkeit, wofür ich sogleich oben aus meiner Erfahrung ein Beispiel ankündigte. Es findet sich dieses in dem Arioso des *Max* im *Freischütz*: *Durch die Wälder, durch die Auen.* Hier hatte der Dichter den unglücklichen Einfall, dem Komponisten folgenden Vers zu bieten:

Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eig'nes Glück —
Drohend wohl dem Mörder — freute
Sich Agathe's Liebesblick.
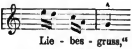
Weber giebt sich nun wirklich die Mühe, diese Zeilen ihrem Sinne und Zusammenhange nach richtig zu phrasiren, demgemäss er nach der Parenthese *drohend wohl dem Mörder* abbricht, und mit dem Reimworte *freute* die nun um soviel verlängerte Schlusszeile einsetzt, indem er dieses, für den Zusammenhang mit der zweiten Verszeile so wichtige Zeitwort leider als kurzen Auftakt verwenden zu müssen glaubt, wogegen nun mit dem folgenden Niederschlage das dem Zeitwort nur ergänzend angefügte Fürwort *sich* den starken Akzent erhält. Hieraus ist ein immerhin fesselnder melodischer Komplex entstanden:
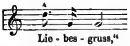


Nicht nur aber ist der Vers, als solcher, des Dichter's hierdurch als eine Absurdität aufgedeckt, sondern, bei aller Deutlichkeit der musikalischen Phrasirung, ist doch auch der **S i n n** des Verses so schwer verständlich geworden, dass ich selbst, an die blosse Anhörung des Gesangsvortrages gewöhnt, erst, als mir die Unverständlichkeit auffiel, den Verhalt der Sache mir erklären musste. Eine ähnliche Missverständlichkeit ergiebt sich in derselben Arie durch die, von Dichtern um des Reimes willen beliebte, Auseinanderstellung der zusammengehörigen Worte, welche der Komponist hier durch die Wiederholung von Zwischentheilen leider noch schädlicher macht.

Wenn sich rauschend Blätter regen,
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuss,
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen —
Nur dem Laub — nur dem Laub — den Liebesgruss.

Hier soll sich ausserdem *Fuss* und *Liebesgruss* reimen. Weber akzentuirt das erstemal:
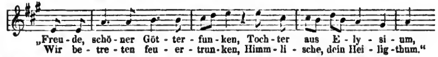


bei der Wiederholung:

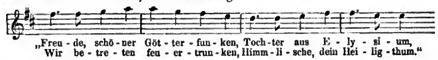


wobei der unrichtige Akzent den Reim giebt, der richtige aber aufdeckt, dass jene Worte sich **n i c h t** reimen. Und hiermit treffen wir auf einen Hauptgrund der Verwerflichkeit unseres ganzen litterarischen Verswesens, welches sich immer fast nur durch endgereimte Zeilen kundgeben zu dürfen

glaubt, während nur in den vorzüglichsten Versen unserer grössten und berufensten Dichter der Reim, durch Aechtheit, zu einer bestimmenden Wirklichkeit wird. Auch diese Aechtheit oder Unächtheit bekümmerte bisher unsere deutschen Tonsetzer wenig; ihnen war Reim Reim, und mit der letzten Sylbe gingen sie in guter Bänkelsänger-Weise zusammen. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet uns die, früher so populär gewordene, Naumann'sche Melodie zu Schiller's Ode an die Freude:



Nun aber Beethoven, der Wahrhaftige:



Dem imaginären Reime zulieb verdrehte Naumann alle Akzente des Verses: Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, dass bei zusammengesetzten Worten im Deutschen der Akzent auf dem vorderen Worttheile steht, somit der Schlusstheil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den schwächeren Akzent hat; beachtet diess der Dichter nicht, so bleibt der Reim nur für das Auge vorhanden, ist ein Litteratur-Reim: vor dem Gehöre, und somit für das Gefühl wie für den lebendigen Verstand, verschwindet er gänzlich. Und welche Noth bringt dieser unselige Reim in alle musikalische Komposition auf Worttexte: Verdrehung und Verstellung der Phrasen bis zur vollen Unverständlichkeit, um endlich doch gar nicht einmal bemerkt zu werden! Ich suchte kürzlich in der grossen Arie des *Kaspar* den dem Schlussverse: *Triumph, die Rache gelingt* vorangehends korrespondirenden Reim, den ich beim Vortrage nie gehört hatte, wesshalb ich vermeinte, Weber habe jene Phrase aus Bedürfniss eigenmächtig hinzugesetzt: dagegen traf ich nun allerdings auf das *im Dunkel beschwingt*, welches, zwischen dem *umgebt ihn, ihr Geister* und: *schon trägt er knirschend eure Ketten* flüchtig eingestreut und ohne musikalischen Absatz hastig mit dem Folgenden verbunden, mir niemals als Reim aufgefallen war. In der That, was lag dem Komponisten an diesem Reime, da er seinerseits eben nur Worte, ja Sylben gebrauchte, um eine stürmische musikalische Phrase, wie sie eigentlich nur der charakteristischen Orchesterbegleitung angehört, auch vom Sänger singen zu lassen?

Ich glaube mit diesem Beispiele, auf welches ich eben nur zufällig gerieth, am Verständlichsten eine weitere Untersuchung des opern-melodistischen Wesens einleiten zu können. Der dürftige, fehlerhafte, oft aus blossen nichtssagenden Phrasen bestehende Vers, dessen einziges der Musik verwandte

Merkmal, der Reim, den letzten Sinn der Worte sogar entstellte und hierdurch im besten Falle dem Musiker sich ganz entbehrlich und unnütz machte, — dieser Vers nöthigte den Tonsetzer die Bildung und Ausarbeitung charakteristischer melodischer Motive einem Gebiete der Musik zu entnehmen, welches sich bisher in der Orchesterbegleitung als freie Sprache der Instrumente ausgebildet hatte. Mozart hatte diese symphonische Orchesterbegleitung zu so ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, dass er, wo diess der dramatischen Natürlichkeit angemessen war, die Sänger zu solcher Begleitung nur in musikalischen Akzenten sprechen lassen konnte, ohne den allerreichsten melodischen Themen-Komplex zu zersetzen oder den musikalischen Fluss unterbrechen zu müssen. Hierbei verschwand denn auch jedes gewaltsame Verfahren gegen den Worttext; was in diesem sich nicht zur Gesangsmelodie bestimmte, blieb verständlich musikalisch gesprochen. Vollständig durfte diess dem unvergleichlichen dramatischen Talente des herrlichen Musikers doch auch nur in der sogenannten *opera buffa*, nicht aber ebenso in der *opera seria* gelingen. Hier verblieb für seine Nachfolger eine grosse Schwierigkeit. Diese ersahen es nicht anders, als dass der leidenschaftliche Vortrag immer durchaus musikalisch-melodisch sein müsse; da ihnen hiefür der spärliche Text wenig Anhalt gab, beliebige Wiederholungen der Textworte sie überhaupt schon verächtlich gegen etwaige Ansprüche des Text-Dichters gestimmt hatten, liessen sie endlich auch den Text, mit gerade so vielen Wortwiederholungen, als deren hierzu nöthig waren, zu melodisch dünkenden Phrasen singen, welche z. B. Mozart ursprünglich der charakteristischen Orchesterbegleitung zugetheilt hatte. So glaubten sie ihre Sänger immer *melodisch* singen zu lassen, und um diess recht andauernd im Gange zu erhalten, warfen sie oft allen Text, wenn davon gerade viel vorräthig war, haufenweise unter solchen melodischen Hin- und Herläufern zusammen, sodass allerdings weder Gesang noch Text vermerkt werden konnten. — Wer sich hiervon ein ziemlich auffälliges Beispiel vorführen will, betrachte sich genau die grosse Arie des Templer's in Marschner's *Templer und Judin*, so etwa vor Allem das *Allegro furioso* von *mich fasst die Wuth* an, wovon zumal die Komposition der letzten Verse lehrreich ausgefallen ist: nämlich immer wie in einem Athem, ohne den mindesten Absatz, folgen sich die Worte:

Rache nur wollt' ich geniessen;
Ihr allein mein Ohr nur leihend
Trennt' ich mich von allen süssen,
Zarten Banden der Natur,
Mich dem Templerorden weihend.

Hier macht der Komponist einen Halt; denn dass nun wiederum der Dichter, um auch den Reim auf *Natur* zu bringen, nach einem Punktum noch hinanhängte

Bitt're Reue fand ich nur

schien doch zu stark: erst nach zweien Takten Zwischenspieles lässt Marschner, allerdings in ähnlich aufgeregter Läuferweise wie zuvor, diesen sonderbaren Anhang nachfolgen.
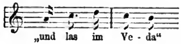
In solcher Weise glaubte der Tonsetzer Alles, auch das Böseste, *melodisch gesungen* zu haben. Nicht anders erging es aber auch dem elegisch Zarten, wovon die gleiche Arie des Templers's mit dem Andante ($^3/_4$): *in meines Lebens Blüthezeit* ein Zeugniss giebt, wo, nach Balladenart, der zweite Vers: *einsam in das dunkle Grab* genau nach der Melodie des ersten Verses gesungen wird, und zwar mit der gewissen Eleganz in der melodischen Verzierung, welche dieses Genre deutscher Gesangsmusik sehr nahe an das Lächerliche gebracht hat. Der Komponist vermeinte, der Sänger wollte durchaus auch etwas zum *Singen* haben: die grossen Bravour-Coloraturen der Italiener gingen den Deutschen nicht leicht ab; höchstens auf *Rache* glaubte man einen Auf- und Abläufer wagen zu müssen. Dagegen fanden sich im *Cantabile* die kleinen Verzierungen, vorzüglich *Mordente* und die von diesen abgeleiteten Schnörkelchen ein, um zu zeigen dass man denn doch auch Geschmack hätte. Spohr brachte die Agrements seines Violinsolo's auch in der Arie des Sänger's an, und fiel nun die Melodie, welche allein schon durch solche Verzierungen hergestellt schien, langweilig und nichts sagend aus, so verschwand darunter doch auch der Vers, der sich stellte, als ob er etwas sagen wollte. Neben offenbaren Geniezügen, denen wir bei Marschner so häufig (z. B. gerade auch in jener grossen Templer-Arie) begegnen, und welche sich (z. B. in den das zweite Finale derselben Oper einleitenden Chorgesängen) zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden steigern, treffen wir hier auf eine fast vorherrschende Plattheit und oft erstaunliche Inkorrektheit, welche sich zu allermeist dem unseligen Wahne verdanken, es müsste immer recht *melodisch* hergehen, d. h. es müsse überall *Gesinge* sein. Mein seliger Kollege Reissiger beklagte sich bei mir über den Misserfolg seines *Schiffbruch der Medusa*, in welchem, das müsste ich doch selbst sagen, *so viele Melodie* wäre, — was ich zugleich als bittere Hindeutung auf den Erfolg meiner eigenen Opern zu verstehen hatte, in welchen doch so wenig *Melodie* sich vorfände. —

Dieser wunderbare Melodien-Reichthum, welcher sein Füllhorn über Gerechtes und Ungerechtes ausschüttete, ersetzte seine vergeudeten Fonds durch, leider nicht immer sinnvolle, Verwerthung aller weltläufigen musikalischen Floskeln, welche meistens den italienischen und französischen Opern entnommen und dann wustvoll an einander gereiht wurden. Auf Rossini ward viel geschimpft: doch war es nur seine Originalität was uns ärgerte; denn, sobald das Spohr'sche Violinsolo für die Eleganz des *Cantabile* erschöpft war, drängten sich — ganz wie von selbst — die Rossinischen Marsch- und Ballet-Rhythmen und Melismen in das erfrischende *Allegro* ein: immer nichts wie lauter *Melodie*. Die Ouvertüre zur *Felsenmühle* lebt noch in unsern Gartenkonzerten und Wachtparade-Musiken, den Marsch aus *Moses* bekommt man dagegen nicht mehr zu hören: in diesem Falle hätte einmal, zu des seligen Reissiger's grosser Satisfaktion, der deutsche Patriotismus gesiegt.

Aber nicht nur jene unwirkungsvoll übersetzten italienischen und französischen melismischen und rhythmischen Floskeln waren es, was die deutsche

Opern-Melodie befruchtete, sondern für das Erhabene und Gemüthvolle kam noch die Einmischung des seit dem letzten halben Jahrhundert so leidenschaftlich betriebenen vierstimmigen Männergesanges. Spontini wohnte widerwillig einer Aufführung der Mendelssohn'schen *Antigone* in Dresden bei, verliess sie aber bald mit verachtungsvollem Ingrimm: *c'est de la Berliner Liedertafel!* Eine üble Bewandtniss hat es mit diesem Eindringen jenes ungemein armseligen und monotonen Biergesanges, selbst wenn er zu Rheinweinliedern gesteigert wird, ohne welche selbst der Berliner Komponist der Oper *die Nibelungen* es nicht abgehen lassen zu dürfen glaubte. — Das Genie Weber's war es, welches die Oper durch Hinzuziehung des deutschen Männerchor-Gesanges, dem er durch seine Freiheitkriegs-Lieder einen so herrlichen Aufschwung gegeben hatte, in edle Bahnen des Volksthümlichen leitete. Der ungemeine Erfolg hiervon bestimmte den Meister, auch für den in dramatischer Betheiligung an der Handlung begriffenen Chor den Charakter jener Gesangsweisen zu verwenden: in seiner *Euryanthe* wird der Dialog der Handelnden mehre Male durch den Zwischengesang des Chores unterbrochen und aufgehalten, und leider singt hier der Chor ganz in der Weise jenes Männergesangs, für sich, vierstimmig, unbelebt durch ein charakteristisch-bewegungsvolles Orchester, fast so, als ob diese Sätze einzeln sogleich für die Kollektionen der Liedertafeln benutzt werden sollten. Was hier jedenfalls edel beabsichtigt war, vielleicht auch um der schablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie oder des Ballet's dienenden, Verwendung des Chores in den italienischen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu dieser ewig nichtssagenden *melodischen* Chorsingerei, welche neben der obenbezeichneten Arienmelodie-Singerei den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht. Ganze Flächen sind von solcher *melodischer* Gesammt-Singerei bedeckt, in welchen nicht ein einziges fesselndes Moment hervortritt um uns die Ursache dieses ununterbrochenen melodischen Vorgehens zu erkennen zu geben. Ich führe als Beispiel hiervon immer noch die Oper des übrigens so ungemein talentvollen Marschner an, wenn ich auf seine sogenannten Ensemble-Stücke, wie das *Andante con moto* ($^9/_8$) im zweiten Finale des Templer's, *lasst den Schleier mir, ich bitte,* sowie (als Muster) etwa auch auf die Introduktion des ersten Aktes derselben Oper verweise, von welcher man nur die erste Strophe des Männerchor's: *wir lagern dort im stillen Wald, der Zug muss hier vorbei, er ist nicht fern, er nahet bald und glaubt die Strasse frei,* auf eine Jagdlied-Melodie gesungen, beachte, und im weiteren Verlaufe dieses Stückes die verwunderliche Melodisirung des striktesten Dialoges vermöge undenklicher Wortwiederholungen verfolge. Hier ist zur Belehrung für dramatische Melodiker zu ersehen, wie lange eine ziemliche Anzahl von Menschen auf dem Theater *à parte* sich auslassen kann, was natürlich nicht anders auszuführen ist, als dass Alle, in Reihen aufgestellt, vom Walde aus sich an das Publikum wenden, welches wiederum auf keinen von ihnen achtet, sondern geduldig auf den Ausgang der allgemeinen *Melodie* wartet.

Für den verständigen Zuschauer trat in solchen Opern der gesprochene Dialog oft zur wahren Erfrichung ein. Andrerseits verführte gerade der Dialog die Komponisten zu der Annahme, dass die einzelnen, durch das Prosa-Gespräch verbundenen, Musikstücke durchaus nur lyrisch melodischer Art sein dürften; welche Annahme im eigentlichen *Singspiele* sehr wohl berechtigt war, da es hier wirklich nur auf liederartige *Intermezzi* ankam, während das Stück selbst, ganz wie im Schauspiele, in verständlicher Prosa rezitirt wurde. Nun aber hiess es: *Oper;* die Gesangstücke dehnten sich aus, Arien wechselten mit mehrstimmigen *Ensemble*-Nummern, und endlich das *Finale* ward dem Musiker mit allem Texte zur Verfügung gestellt. Diese einzelnen *Nummern* mussten nun alle für sich effektvoll sein; die *Melodie* durfte darin nicht aufhören, und die Schlussphrase musste aufregend, auf den Beifall hin wirkend sich ausnehmen. Hierbei war denn auch bereits der Musikhändler in das Auge gefasst: je mehre effektvolle, oder auch bloss gefällige einzelne Stücke herauszugeben waren, desto worthveller wurde das Werk für den Verlag. Selbst der vollständige Klavierauszug musste das Inhaltsverzeichniss der Stücke nach den Rubriken von *Arie*, *Duett*, *Terzett* oder *Trinklied* u. s. w., wonach die Nummern auch für den ganzen Verlauf der Oper genannt wurden, voranstellen. Diess behauptete sich auch noch, als bereits das *Rezitativ* statt des Dialoges eingeführt und nun das Ganze in einen gewissen musikalischen Zusammenhang gebracht war. Freilich hatten die Rezitative nicht viel zu sagen und trugen nicht wenig zur Verlangweiligung des Operngenre's bei; während z. B. *Nadori* in Spohr's *Jessonda* rezitativisch sich vernehmen liess: *still lag ich an des Seees Ufer* —



erwartete man am Ende doch nur ungeduldig den Wiedereintritt des vollen Orchester's, mit bestimmtem Tempo und einer festen *Melodie,* sie mochte eben zusammengestellt *(komponirt)* sein wie sie wellte. Am Schlusse dieser endlich erfreuenden Nummer musste applaudirt werden können, eder es stand schief, und die Nummer durfte mit der Zeit ausgelassen werden. Endlich aber im *Finale* musste es zu ziemlich stürmischer Verwirrung kommen; eine Art von musikalischem Taumel war zum befriedigenden Aktschluss erforderlich: da wurde denn nun *Ensemble* gesungen; Jeder für sich, Alle für das Publikum; und eine gewisse jubelhafte Melodie, mochte sie passen eder nicht, musste mit sehr gesteigerter Schlusskadenz Alles zusammen in eine gehörige Extase versetzen. Wirkte auch diess nicht, dann war es gefehlt, und an der Oper war nichts Rechtes. —

Fassen wir alles bisher in Betrachtung Gezogene zusammen, und halten wir hierzu noch die höchst kenfuse Gesangskunst der meisten unserer, sehen

durch solche styllose Aufgaben in gesteigerter Unfertigkeit erhaltenen Sänger, so müssen wir uns mit voller Aufrichtigkeit eingestehen, dass in der deutschen Oper wir es eigentlich mit einem wahren Stümperwerke zu thun haben. Wir müssen diess bekennen, schon wenn wir die deutsche Oper nur mit der italienischen und französischen zusammenhalten, um wie weit eher aber, wenn wir die nothwendigen Anforderungen, denen für uns ein Drama einerseits und ein selbständiges Musikstück andererseits entsprechen müssen, an dieses in unerlösbarer Inkorrektheit erhaltene Pseudo-Kunstwerk stellen! — In dieser Oper ist, genau betrachtet, Alles absurd, bis auf Das, was ein gottbegabter Musiker als Original-Melodiker darin aufopfert. Ein solcher war nun für die eigentlich sogenannte *deutsche* Oper Weber, der uns die zündendsten Strahlen seines Genius durch diesen Opern-Nebel zusandte, aus welchem Beethoven unmuthig sich loslöste, als er seinem Tagebuche einschrieb: *nun nichts mehr von Opern u. dgl., sondern für meine Weise!* Wer wollte aber unser soeben ausgesprochenes Urtheil über das Genre selbst bestreiten, wenn er das thatsächliche Ergebniss sich vorführt, dass Weber's schönste, reichste und meisterlichste Musik für uns schon so gut wie verloren ist, weil sie der Oper *Euryanthe* angehört? Wo wird diese endlich nur noch aufgeführt werden, da selbst allerhöchste Höfe für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeits-Feste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Feier ausgesucht werden muss, lieber für die *Clemenza di Tito* oder *Olympia* zu bestimmen sind, als für diese *Euryanthe*, in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Musikstück mehr werth ist als die ganze Opera seria Italiens, Frankreich's und Judäa's? Unverkennbar fallen solche Bevorzugungen jedoch nicht einzig der somnolenten Urtheilskraft etwa des preussischen Operndirektions-Konsortium's zur Last, sondern, wie dort Alles durch einen gewissen dumpfen, aber hartnäckigen akademischen Instinkt bestimmt wird, dürfen wir auch aus einer ähnlichen Wahlentscheidung erkennen, dass, neben jene Werke eines zweifellos festen Styles, wenn auch sehr beschränkter und hohler Kunstgattung, gehalten, das beste Werk der *deutschen Oper* als unfertig, und somit auch als unpräsentabel bei Hofe angesehen werden musste. Allerdings traten gerade in diesem Werke alle Gebrechen des Operngenre's am Ersichtlichsten hervor, lediglich aber doch nur aus dem Grunde, dass der Komponist es diessmal vollkommen ernst damit meinte, hierbei aber alles Fehlerhafte, ja Absurde desselben durch eine höchste Anstrengung seiner rein musikalischen Produktivität doch immer nur zu verdecken bemüht sein konnte. Wenn ich auch hier, wie ich diess bereits früher einmal bildlich durchführte, das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Princip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des grössten Gesammtkunstwerkes bezeichne, so möchte ich den Erfolg dieser Durchdringung des Euryanthen-Textes vom Weber'schen Genius mit der Frucht der Ehe eines *Tschandala* mit einer *Brahmanin* vergleichen; nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen der Hindu's nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tschan-

dala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanenthum befähigten Sprössling erzeugen, wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schoosse eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster, somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte. Nun bedenke man aber noch, dass bei der Konzeption dieser unglücklichen *Euryanthe* der dichterische Vater ein Frauenzimmer, die gebärende Musik dagegen im vollsten Sinne des Wortes ein Mann war! Wenn Goethe dagegen glaubte, zu seiner *Helena* würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können, so scheint hier der Brahmane auf ein schmuckes Tschandala-Mädchen sein Auge geworfen zu haben; nur war in diesem Falle nicht anzunehmen, dass das Tschandala-Mädchen Stich gehalten hätte. —

Ueber die so traurige, ja herzzerreissend lehrreiche Beschaffenheit des soeben hervorgehobenen Weber'schen Werkes habe ich im ersten Theile meiner grösseren Abhandlung über *Oper und Drama* seiner Zeit genügend mich verständlich zu machen gesucht, namentlich auch nachzuweisen mich bemüht, dass selbst der reichste musikalische Melodiker nicht im Stande sei, eine Zusammenstellung versloser deutscher Verse zu einem poetisch sich ausnehmen sollenden Opertexte in ein wirkliches Kunstwerk umzuwandeln. Und Weber war, ausser einem der allerhervorragendsten Melodiker, ein geistvoller Mann mit scharfem Blicke für alles Schwächliche und Unächte. Bei der nachfolgenden Musikerjugend gerieth er bald in eine gewisse Missachtung; Gott weiss, welche Mixturen aus Bach, Händel u. s. w. man für allerneueste Komponir-Rezepte zusammensetzte: keiner wagte jedoch an das von Weber scheinbar ungelöst hinterlassene Problem sich heranzumachen, oder Jeder stand nach flüchtigem, wenn auch mühseligem Versuche, bald wieder davon ab. Nur die deutschen Kapellmeister komponirten, frisch darauf los, auch noch *Opern* fort. Diesen war es in ihren Bestallungs-Kontrakten vorgeschrieben, jedes Jahr die von ihnen dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantasie zu befruchten. Meine Opern *Rienzi, der fliegende Holländer, Tannhäuser* und *Lohengrin* giebt noch jetzt das Dresdener Heftheater immerfort umsonst, weil sie mir als Kapellmeister-Opern aus der Zeit meiner dortigen lebenslänglichen Anstellung angerechnet werden; dass es diesen meinen Opern dort besser erging als denen meiner Kollegen, habe ich demnach jetzt auf eine sonderbare Art zu büssen. Glücklicher Weise betrifft diese Kalamität mich allein; ich wüsste sonst keinen seine Kapellmeisterei überdauernden Dresdener Opernkomponisten, ausser meinen grossen Vorgänger Weber, von welchem man dort aber keine besonders für das Hoftheater verfassten Opern verlangte, da zu seiner Zeit nur die italienische Oper daselbst für menschenwürdig gehalten wurde. Seine drei berühmten Opern schrieb Weber für auswärtige Theater.

Von dieser gemüthlichen Bereicherung des königlich sächsischen Hofopern-Repertoires durch meine geringen, jetzt aber doch bereits über dreissig Jahre

dort vorhaltenden Arbeiten abgesehen, hatte auch auf den sonstigen Hoftheatern von den Nachgeburten der Weber'schen Oper Nichts rechten Bestand. Das unvergleichlich Bedeutendste hiervon waren jedenfalls die ersten Marschner'schen Opern: ihren Schöpfer erhielt einige Zeit die grosse Unbefangenheit aufrecht, mit welcher er sein melodistisches Talent und einen gewissen ihm eigenen lebhaften Fluss des, nicht immer sehr neuen, musikalischen Satz-Verlaufes, unbekümmert um das Problem der Oper selbst, ganz für sich arbeiten liess. Nur die Wirkung der neueren französischen Oper machte auch ihn befangen, und bald verlor er sich unrettbar in die Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten. Vor Meyerbeer's Erfolgen ward Alles, schon Anstands halber, still und bedenklich: erst in neuerer Zeit wagte man es, den Schöpfungen seines Styles alttestamentarische Nachgeburten folgen zu lassen. Die *deutsche Oper* aber lag im Sterben, bis endlich es sich zeigte, dass die, wenn auch noch so erschwerten, dennoch aber immer weniger bestrittenen Erfolge meiner Arbeiten ziemlich die ganze deutsche Komponistenwelt in Allarm und Auch-Schaffenslust versetzt zu haben scheinen.

Schon vor längeren Jahren erhielt ich von dieser Bewegung Anzeichen. Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, dass auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Dass ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zu haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfassten Texten begründet zu sein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen rathen zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hülfe, lehnte sie jedoch, wann es dazu kommen sollte, wieder ab, — ich vermuthe, aus misstrauischer Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa spielen könnte. Von meinem Texte zu *Lohengrin* erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponiren, worin er mit dem Ober-Kapellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äusserte, er hätte Lust den Text noch einmal für sich zu komponiren. Als Schumann den Text zu seiner *Genovefa* sich selbst zusammensetzte, liess er sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach seiner Fassung beizubehalten; er wurde böse, und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abrathen seine allergrössten Effekte verderben. Denn auf Effekt sah er es ab: Alles *deutsch*, *keusch und rein*, aber doch mit pikanten Schein-Unkeuschheiten untermischt, zu welchen dann die unmenschlichsten Rohheiten und Gemeinheiten des zweiten Finales recht ergreifend sich ausnehmen sollten. Ich hörte vor einigen Jahren eine sehr sorgsam zu Tage geförderte Aufführung dieser *Genovefa* in Leipzig, und musste finden, dass die

bereits so widerwärtige und beleidigende Scene, mit welcher der auf ähnliche Motive begründete dritte Akt des Auber'schen *Maskenballes* endigt, mir wie ein witziges Bonmot gegen diese wahrhaft herzzerdreschende Brutalität des keuschen deutschen Effekt-Komponisten und Textdichter's erschien. Und — wunderbar! Nie habe ich hierüber von irgend Jemand eine Klage vernommen. Mit solcher Energie beherrscht der Deutsche seine angeborene reine Empfindung, wenn er einem Andern — z. B. mir — einen Andern — z. B. Schumann entgegensetzen will. — Ich für mein Theil ersah, dass ich Schumann von keinem Nutzen hatte werden können!

Doch, — diess Alles gehört bereits in die alte Zeit. Seitdem entbrannte der dreissigjährige Zukunftsmusik-Krieg, von dem ich nicht genau inne werden kann, ob er zu einem westphälischen Friedensschluss bereits für reif befunden werde. Jedenfalls ward noch während der Kriegsjahre wieder erträglich viel Oper komponirt, wozu schon der Umstand auffordern mochte, dass unsere Theater, welche früher nur von italienischen und französischen Opern gelebt hatten, mit dieser Waare jetzt immer weniger mehr Geschäfte machten, wogegen eine Anzahl deutscher Texte aus meiner dilettantischen Feder, sogar auch von mir eigenhändig komponirt, den Theatern bereits seit längerer Zeit gute Einnahmen verschaffte.

Leider habe ich mir von den Schöpfungen der neu-deutschen Muse keine nähere Kenntniss erwerben können. Man sagt mir, die Einwirkung meiner Neuerungen im dramatischen Musikstyle sei dort zu bemerken. Bekanntlich schreibt man mir eine *Richtung* zu, gegen welche z. B. der verstorbene Kapellmeister Rietz in Dresden eingenommen gewesen, und der selige Musikdirektor Hauptmann in Leipzig seine vortrefflichsten Witze spielen gelassen habe; ich glaube nicht, dass Diese die Einzigen waren, sondern gewiss recht viele Meister aller Art waren und sind wohl gegen diese *Richtung* ärgerlich gestimmt. In den Musikschulen und Konservatorien soll sie geradezu streng verpönt sein. Welche *Richtung* man dort lehrt, ist mir andrerseits unklar geblieben; nur soll daselbst überhaupt wenig gelernt werden: Jemand, der in einer solchen Anstalt sechs Jahre lang das Komponiren lernte, liess nach dieser Zeit davon ab. Es scheint fast, dass das Erlernen des Opernkomponirens ausserhalb der Hochschulen heimlich vor sich geht; wer dann in meine *Richtung* geräth, der möge sich vorsehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbelehrtgebliebenen in meine *Richtung* gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, dass man eine Zeit lang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im Allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefasst. Aber nicht bloss die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die, immerhin *neue* Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches Andere, besonders das *Durchkomponiren,* vor allem aber das ununterbrochene Hineinreden-

lassen des Orchester's in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchester-Kompositionen sehr viel *Richtung* entstanden war.

Ich glaube nicht, dass ich in allen diesen Dingen viele und nützliche Belehrung würde geben können; da mich glücklicherweise auch Niemand darum befrägt, dürfte ich, aus reiner Gutmüthigkeit, höchstens etwa folgenden kleinen Rath — ungebeten — zum Besten geben.

Ein Opern komponirender deutscher Fürst wünschte einst durch meinen Freund Liszt meine Mitwirkung bei der Instrumentirung einer neuen Oper seiner Hoheit vermittelt zu sehen; namentlich wollte er die gute Wirkung der Posaunen im *Tannhäuser* auf sein Werk angewendet wissen, in welchem Betreff mein Freund das geheime Mittel aber damit aufdecken zu müssen glaubte, dass mir jedes Mal zuerst etwas einfiele, bevor ich es für die Posaunen setzte. — Im Ganzen wäre wohl zu rathen, dass verschiedene Komponisten diese *Richtung* einschlügen: mir selbst ist sie zwar wenig erspriesslich, denn ich kann durchaus gar nichts komponiren, wenn mir nichts *einfällt*, und vielleicht befinden sich die Meisten besser dabei, wenn sie Einfälle nicht erst abwarten. Nun aber auf das dramatische Fach bezüglich, möchte ich als bestes Kunststück sogar das Mittel zeigen, durch welches *Einfälle* selbst erzwungen werden können.

Ein jüngerer Musiker, dem ich auch einmal das Abwarten von Einfällen anrieth, warf mir skeptisch ein, woher er denn wissen könnte, dass der Einfall, den er etwa unter Umständen hätte, sein eigener sei. Der hierin ausgedrückte Zweifel mag dem absoluten Intrumental-Komponisten ankommen: unseren grossen Symphonisten der *Jetztzeit* wäre sogar anzurathen, den Zweife im Betreff des Eigenthumes ihrer etwaigen Einfälle sofort recht gründlich in Gewissheit zu verwandeln, ehe diess Andere thun. Den dramatischen Komponisten meiner *Richtung* möchte ich dagegen anrathen, vor Allem nie einen Text zu adoptiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihm gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneider's gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so geräth die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muss; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Fassliches, aber auch so Unerhörtes, (wie etwa der *steinerne Gast*, wohl auch der Page *Cherubin* es Mozart sagte) so dass — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen

Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen *Einfall* gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches *Motiv;* Gott weiss, ob es Andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder missfällt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben.

Solche Eingebungen erhält man aber nur, wenn man für Operntexte nicht mit Theaterfigurinen umgeht: für solche eine *neue* Musik zu erfinden, ist jetzt ungemein schwer. Von Mozart darf man annehmen, er habe die Musik zu solchen dramatischen Maskenspielen erschöpft. Von geistreichen Menschen ward an seinen Texten, z. B. dem des *Don Juan*, das skizzenhaft Unausgeführte des Programmes zu einem scenischen Maskenspiele gerühmt, welchem nun auch seine Musik so wohlthuend entspräche, da sie selbst das Leidenschaftlichste menschlicher Situationen wie in einem immer noch angenehm ergetzenden Spiele wiedergäbe. Wenn diese Ansicht auch leicht missverständlich ist, und namentlich als geringschätzig verletzen könnte, so war sie doch ernst gemeint und schloss das allgemein verbreitete Urtheil unserer Aesthetiker über die richtige Wirksamkeit der Musik ein, gegen welches noch heut zu Tage schwer anzukämpfen ist. Allein ich glaube, Mozart habe diese, in einem gewissen — sehr tiefem Sinne — dem Vorwurfe der Frivolität ausgesetzte Kunst, indem er sie für sich zu einem ästhetischen Prinzip der Schönheit erhob, auch vollkommen erschöpft; sie war sein Eigen: was ihm nachfolgen zu dürfen glaubte, stümperte und langweilte.

Mit den *hübschen Melodien* ist es aus, und es dürfte ohne *neue Einfälle* hierin nicht viel Originelles mehr zu leisten sein. Desshalb, so rathe ich den *Neu-Gerichteten*, sehe man sich den Text, seine Handlung und Personen auf gute Einfälle hin recht scharf an. Hat man aber keine Zeit dazu, um das Ergebniss solcher Betrachtungen lange abzuwarten, (es erging Manchem so mit *Armin's* und *Konradin's!*) und begnügt man sich endlich mit Theaterfigurinen, Festaufzügen, Schmerzenswüthen, Rachedürsten und sonstigem Tanz von Tod und Teufeln, so warne ich wenigstens davor, auf die musikalische Ausstattung solcher Mummenschänze nicht diejenigen Eigenheiten der *Richtung* anzuwenden, welche sich aus dem Umgange mit den zuvor von mir besprochenen Wahrtraum-Gestalten ergeben haben und mit welchen man hier nur grossen Unfug anstiften würde. Wer jenen Gestalten in das Auge gesehen, hatte es nämlich schwer, aus dem Vorrathe unserer Masken-Musik das dort eingegebene Motiv deutlich herzustellen: oft war da mit der Quadratur des Rhythmus und der Modulation nichts auszurichten, denn etwas Anderes sagt: *es ist*, als: *wollen wir sagen* oder *wird er meinen.* Hier bringt die Noth des Unerhörten oft neue Nothwendigkeiten zu Tage, und es mag im Musikgewebe sich ein Styl bilden, welcher die Quadrat-Musiker sehr ärgern kann. Das Letztere machte nun nicht viel aus: denn wenn, wer ohne Noth stark und fremdartig modulirt, wohl

ein Stümper ist, so ist, wer am richtigen Orte die Nöthigung zu starker Modulation nicht erkennt, ein — — „Senator". Das Schlimme hierbei ist jedoch eben, wenn *Neu-Gerichtete* annehmen, jene als nothwendig befundenen Unerhörtheiten seien nun als beliebig zu verwendendes Gemeingut jedem in die *Richtung* Eingetretenen zugefallen, und, kleckse er davon nur recht handgreiflich seiner Theaterfigurine auf, so müsse diese schon nach etwas Rechtem aussehen. Allein, es sieht übel damit aus, und kann ich vielen ehrlichen Seelen des deutschen Reiches es nicht verdenken, wenn sie ganz korrekte Maskenmusik nach den Regeln der Quadratur immer noch am Liebsten hören. Wenn nur immer Rossini's zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen. —

Aus meinen heutigen Aufzeichnungen wird allerdings wohl auch nicht viel zu lernen sein; namentlich werden meine Rathschläge zu gar nichts nützen. Zwar würde ich mir unter allen Umständen es nicht anmaassen, lehren zu wollen, wie man es machen soll, sondern nur dazu anleiten, wie das Gemachte und das Geschaffene richtig zu verstehen sein dürfte. Auch hierzu wäre jedoch ein wirklich anhaltender Verkehr erforderlich; denn nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schliesslich etwas zu erlernen: um Beispiele wirkungsvoll aufzustellen gehören sich auf unserem Gebiete aber Musiker, Sänger, endlich ein Orchester. Das Alles haben die Mignons unserer Kulturministerien durch ihre Schulen in grossen Städten bei der Hand: wie diese es nun anfangen, dass aus unserer Musik doch immer noch nichts Rechtes werden will, und selbst auf den Wachtparaden immer schlechtere Piècen gespielt werden, soll ein Staatsgeheimniss unserer Zeit bleiben. Meine Freunde wissen, dass ich vor zwei Jahren es für nützlich hielt, wenn auch ich mich ein wenig in die Sache mischte; was ich wünschte, schien jedoch als unerwünscht angesehen zu werden. Man hat mir Ruhe gelassen, wofür ich unter Umständen recht dankbar sein konnte. Nur bedauere ich, so lückenhaft und schwer verständlich bleiben zu müssen, wenn ich, wie mit dem Voranstehenden, über manches unser Musikwesen Betreffendes etwas Licht zu verbreiten mich zu Zeiten veranlasst sehe. Möge man diesem Uebelstande es beimessen, wenn dieser Aufsatz mehr aufregend als zurechtweisend befunden werden sollte: glücklicher Weise ist er weder für die Kölnische, noch die National- oder sonst welche Welt-Zeitung geschrieben, und was daran nicht recht ist, bleibt somit unter uns.

Richard Wagner.

Kritik.

Blicke in's Kulturleben

von **Dr. Wilh. Alex. Freund**, Professor an der Universität zu Breslau.

Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik.

II.

Blickt man sich etwas weiter in dem hier besprochenen Schriftchen um, so wird man es in der That bestätigt finden müssen, dass jene zuletzt vernommenen auffallenden Aeusserungen eines ganz unakademischen Subjektivismus wirklich nichts anderes, wie beiläufig als praktisch erachtete *Phrasen* waren, während im Uebrigen der feste Standpunkt des reinen *Formalismus* unerschütterlich gewahrt erscheint. Die Akademiker haben von der lebendigen Kunst niemals etwas gelernt; so viele Meister auftraten, um das Wesen und die Kräfte der Kunst immer tiefer und reicher zu offenbaren, die „Schule" wusste alle diese Offenbarungen, nachdem sie dieselben erst noch geraume Zeit hindurch als unerhörte Neuerungen grimmig angefeindet hatte, nach erfolgter Unsterblichkeitserklärung der betreffenden Meister, immer nur wiederum in die alten historich überlieferten Rubriken ihrer Aesthetik einzureihen, welche ihrerseits durchaus von den Formen und dem Wesen der *bildenden Kunst* abstrahirt worden war. Die Gesetze der äusseren Form, der Symmetrie, des Ebenmaasses, der architektonischen Quadratur, der schönen Linie, der kunstvollen Konstruktion der Theile, nach einem von aussen dem Inhalte der Kunst anferlegten Schema fremden Ursprunges, — was unser Akademiker mit der „harmonischen *Gliederung*" und dem „gesetzmässigen *Aufbau*" bezeichnet — diese Normen der Plastik und Architektur haben, bei ihrer Anwendung auf die ganz anders geartete Musik, aus ihr, der lebendigsten, gleichsam dem Quelle des Lebens selbst entströmenden Kunst, ein wunderliches Abstraktum werden lassen, welches eben selher nur wiederum von aussen her, wie durch *Betrachtung*, zu geniessen sein, nur erst durch die Vermittelung des plastisch-architektonischen Formeusinnes, in einer ganz unpassenden Uebertragung desselben auf die musikalische Form, zur Empfängniss des Hörers gelangen soll. Für eine dem Leben überhaupt abgewendete Akademie war diess freilich die einzig mögliche Auffassung aller Kunst; denn hier nur gab es für ihre Lehraufgabe bereits die nöthigen, herkömmlichen, festen Regeln und Rubriken, womit man ganz auf dem gewohnten Gebiete der — selher erst durch die Wissenschaft der Archäologie an das Licht zurückgeführten „klassischen" — Architektur und Plastik blieb, von deren wunderbarer Wiedergeburt aus unsere ganze moderne Aesthetik ihren Anfang genommen hat. Wir stehen noch immer, trotz Beethoven, Schopenhauer und Wagner, unter dem Banne dieses Ursprunges unserer Kunstauffassungen aus dem Studium der antiken bildenden Kunst und ihrer „Renaissance"; und, wer die *Schule* hat, der pflanzt den grossen Irrthum immer weiter fort in jede neue Generation hinüber.

Wie sich, getreu in diesem verehrten Sinne, auch unser Akademiker Wesen und Wirkung der Musik vorstellt, und welche Aufgabe er ihr demgemäss bei dem Jugendunterrichte ertheilt wissen will, das zeigen uns auf das Deutlichste die fol-

genden, aus seiner Schrift exzerpirten Aussprüche. Zunächst bezeichnet er die drei Grundgesetze der Erziehung überhaupt: „1) Du sollst arbeiten — 2) du sollst die 10 Gebote *üben* (!) — 3) du sollst *das Maass der Schönheit wahren*." Diese „Wahrung des Maasses der Schönheit" wird noch näher bezeichnet in dem Satze: „Die Musik wirkt erziehend als Kunstform auf den Sinn für Maass und Schönheit, *in* zweiter Stufe (!) bildend und veredelnd auf das Gemüth." Leider nur wird eine solche Wirkung auf das Gemüth, wenn sie erst „in zweiter Stufe" angestrebt werden soll, wahrscheinlich immer eine mangelhafte bleiben, nachdem einmal die jugendliche Seele daran gewöhnt worden ist, ein ihr von Natur aus Fremdes, wie das Maass der Schönheit, die abstrakte Form ohne den Inhalt, der sie aus sich heraus erwirkt, an der so lebensvoll ihr entgegen klingenden Kunst der Musik zu bewundern und zu begreifen, und diess obendrein lediglich erst behufs der Anerziehung einer gleicherweise maassvollen Lebensform, einer gewissen gesellschaftlichen Gesittung, oder, wie der Verfasser es einmal ausdrückt: „zum gesellschaftlichen Vortheile". Jedenfalls merkt man schon von dieser Erziehung auf der ersten Stufe nur sehr geringe Früchte bei der akademisch gebildeten Jugend, und muss daher dringend wünschen, dass wenigstens auf der zweiten Stufe durch die versprochene nachträgliche Bildung des *Gemüthes* das Fiasko der Ausbildung des Maasses der Schönheit wieder gut gemacht werden möge! — Die Kunst, sagt der Redner weiter, „lehrt *die Dinge schauen, lieben* und *in rechter Weise geniessen*." — Man sieht: immer ist das Schauen das Erste, die Schönheit wird nur als das Sichtbare begriffen, das Lieben gilt nur dieser äusseren Form, und das Höchste, was erreicht werden soll, ist ein „geläuterter Genuss der Dinge": „die Erziehung *mittelst der Kunst* läutert den Genuss und *macht den Menschen zur harmonischen, anmuthigen Erscheinung*." Also Alles wird zurückbezogen auf die umgebende Wirklichkeit, auf „die Dinge und die Menschen", wie sie sind, welche wir nun nach dem Muster der Kunstschönheit schön geniessen und schön ausbilden sollen. Dahin geräth man, wenn man die Kunst allein „vom erziehlichen Standpunkt" aus betrachtet, und obendrein, wenn Leute, welche Kunst und Leben prinzipiell zu scheiden pflegen, nunmehr gerade dieselbe Kunst als ein Mittel zur Erziehung für das *Leben* verwenden wollen. Erschreckt müssen wir uns diesem Schauspiele gegenüber fragen, wo denn da noch die befreiende, über die Welt und unser Menschenthum selber weit uns erhebende Wirkung der wahren Kunst bleibe, welche keine so tief in ihrer eigensten Gewalt hat, als unsere *grosse Musik?!* —

Aber vielleicht gehen wir schon damit schon zu weit. Wir müssen uns bescheiden, die Musik hier so aufzufassen, wie unser Akademiker: nämlich nur erst nach ihrer Anwendbarkeit für die *Jugend*erziehung. Die grosse Musik, die wir meinen, kommt da wohl gar nicht in Betracht. — *Und doch* — es soll ja ein Bach, ein Händel, ein Mozart und ein Beethoven sehr ernstlich und fast ausschliesslich dabei in Betracht kommen, und zwar nicht nur in oratorischen und symphonischen Werken, sondern sogar auch in *scenisch-dramatischen!* Wie steht also die Jugend z. B. einem *Don Juan* gegenüber, wenn er sie erziehen soll? Wie wirkt er auf sie? Lernen sie von ihm den „geläuterten Genuss", das schöne „Maass" für die Gesittung und dergleichen? Der Professor belehrt uns: „Die Jugend soll mit Mozart's Kunstgestalten aufwachsen, wie mit Schiller's und Göthe's," d. h. als mit Darstellungen, „welche das Wilde, Schrankenlose in Wohlordnung, *Maass* und Gesetz der *Schönheit* kleiden." Soll sie aber nur diese „Wohlordnung," dieses „Maass" und „Gesetz", in den Kunstwerken sehen; dann darf sie dieselben freilich nicht *so* kennen lernen, wie sie sich dem Zwecke, zu welchem sie geschaffen worden, entsprechend als ein lebendiges Ganze geben. Das eigentliche Erlebniss des *Dramas* darf ihr dann nicht gestattet werden. Und doch ist

diess das Natürliche; und doch wird die Jugend, *wofern sie überhaupt noch unverdorben ist*, von einem seinem *Wesen* nach edel und gross gearteten Kunstwerke (ob es auch etwa dieses und jenes nach der moralischen Konvention der Zeit uns bedenklich Erscheinende enthalten möge) immer gerade die unmittelbare Einwirkung des Adels und der Grösse des Ganzen an sich erfahren. Sagt doch der Verfasser selbst einmal: „Wer durch solche Werke häufig *dazu geführt (!)* wird *edlen Herzen nachzufühlen* — auf einen solchen Menschen passt das Wort: *dem Reinen ist Alles rein*.“ Wo aber bleibt dieses lebendige Erlebniss des Dramas unter dem Gebote, darin zuerst nur die „wohlgeordnete“ *Form* bewundern zu lernen, welche man sich hier zunächst als die Form der *Oper* zu deuten haben dürfte. Durch diese, von unserem Professor in landläufigen Phrasen vertheidigte, Form der *Unnatur* wird allerdings, und ohne jedes Zuthun des Genius, aus der wildesten, schrankenlosesten Tragödie sofort ein wohlgeordnetes konventionelles *Spiel*, wobei die Leidenschaften in Maske und Domino die vorgeschriebenen Touren der Arien, Rezitative, Duetten, bis zum Faschingskehraus des Finales, auszuführen haben. Aber was der Genius *dazu thut*, was es ihm glückt da hinein zu giessen aus dem heissen Lebensstrome seiner Schöpferkraft, dieses in den engenden Schranken des ihm fremden Formalismus schon gewaltig sich regende Unendliche, das nach seiner vollen Befreiung sich sehnt, das gerade ist es, was wahrhaft auf das *Gemüth* wirkt und den Sinn für das *Wesen* der Kunst und ihre *innere Form*, die ideale Wahrhaftigkeit, ausbildet. Oder — wäre etwas dergleichen auch von unserem Akademiker gemeint gewesen? Hätte er wirklich gewagt, ohne Umschweife und mit ehrlicher Herzenswärme, auf jene lebendige innere Form hinzuweisen, wodurch der Genius auch das Schrankenlose in die Schranken der idealen Wahrhaftigkeit schliesst? Es soll so erscheinen, als wäre diess in der That gemeint, aber allzu ernst darf man es damit nicht nehmen; sonst geriethe ja der Akademiker mit allen seinen Methoden und Prinzipien ganz aus seiner strenge gebotenen Richtung und müsste dieselbe „innere Form“ auch in anderen, neueren künstlerischen Behandlungen „schrankenloser“ Stoffe anerkennen, oder doch seine, in das Verständniss für diese Form einmal eingeführten Schüler sie dort anerkennen lassen. Das darf aber nun und nimmermehr geschehen. Was man auch in seinen Worten *vermuthen* zu lassen für gut befinden mag, — wenn es in die Wirklichkeit und an die That geht, dann muss man bei der Unnatur bleiben und die Jugend auf dem Boden des abstrakten Formalismus fesseln, woraus niemals wieder etwas Lebendiges entspriessen kann. Diess bewährt sich dann auch alsbald, wenn der Akademiker seine Erziehungsmethode auf die Verwerthung der *Poesie* anwendet, wobei er um die Verhüllung seiner wahren Meinung weniger besorgt zu sein braucht: „Die *beste Nahrung*, welche die Poesie für die Erziehung geben kann, wird ein Gedicht mit energisch ausgeprägtem *Rhythmus* und rein tönendem *Reim* sein.“ Also auch Goethe und Schiller sollen bei ihrer ersten Berührung mit der jugendlichen Seele nur durch Rhythmus und Reim auf sie wirken. — Dagegen wird vor den *Märchen* gewarnt! — Freilich, wenn die Kunst auf den Zweck beschränkt bleibt ein ästhetisches *Verschönerungsmittel* zu sein, so dürfen wir an ihre „erziehliche Kraft“ nicht höhere Ansprüche stellen.

Aber wir haben ja gehört, dass diess nur „in“ der *ersten* Stufe ihrer Anwendung bei der Erziehung der Jugend ihre Aufgabe sein soll. Wenn der „Genuss“ gehörig „geläutert“, und der „Mensch“ zur „anmuthigen harmonischen Erscheinung gemacht“ worden ist — u. A. durch Opern-Aufführungen für den abstrakten Formensinn, womöglich im Konzertsaale —, dann wird die Erlaubniss gegeben werden, dass die Musik auch „auf das *Gemüth* bildend und veredelnd wirken“ dürfe! — Allein — *wird diess alsdann noch möglich sein*? — in dem

Maasse und in der Weise möglich, wie die Musik, als freie Schöpferkraft des Genius, diese Möglichkeiten in sich trägt? Wird diess noch möglich sein, wenn die Kunst dem jugendlichen Gemüthe von Anfang an, wo nicht ganz verekelt, so doch entfremdet wird, indem sie nur dazu dienen soll sie Maass und Form zu lehren, wie eine höhere Art von Tanzstunde oder Komplimentirbuch? Und wie soll ein ganz im Formalismus aufgezüchteter Geist jemals zum vollen Genusse des Inhaltes und des Wesens der Kunst zurückgelangen, wie jemals die Form, nun wiederum von der anderen Seite her, als von Innern heraus gewachsen erkennen? Nur ein mit unmittelbarer Gewalt Alles über den Haufen werfendes Kunsterlebniss selbst könnte da helfen; aber davor soll die so erzogene Jugend gerade prinzipiell gehütet werden. Und doch steht eben einem solchen unmittelbaren künstlerischen Eindrucke, auf dessen lebendigem Boden eine wahre Kunstbildung zu begründen sein würde, die jugendliche Seele von Natur aus am empfänglichsten offen. Wagner sagt einmal, als er von dem Meere der Harmonie spricht: „Das *Auge* erkennt nur die *Oberfläche* dieses Meeres; nur die Tiefe des *Herzens* erfasst seine *Tiefe*." Wenn die Kunst erziehliche Kraft besitzt, so ist diese vor Allem in ihrer Gewalt auf das *Herz* zu erkennen. Mag sich der Formensinn an der Betrachtung der bildenden Kunst entwickeln: die Musik bildet Herz und Gemüth zu grossen, tiefen, edelen und *überall wahren* Empfindungen; und ein so gebildetes Herz wird sich dann auch für die eigenartigen grossen und schönen *Formen* der Musik das Verständniss schon aus sich heraus zu beleben und zu wecken vermögen. Gewiss ist hierbei überall Sorge zu tragen, dass nicht leere und gemeine, sondern durchaus wahrhaft edele und eines grossen Inhaltes volle Musik diese ersten Eindrücke auf die jungen Seelen erwirke. Wenn dann der Verstand reift, so kann weiter fortgeschritten werden zur Erkenntniss der Form, die sich aus dem Inhalte entwickelt. Dann wird sich auch, wie von selber, strenge scheiden, was nur hergebrachter Formalismus und was wirklich nothwendige lebendige Form, was äusserer Schein und was wahre Schönheit ist. Alles wird lebensvoll bleiben und niemals zur todten Abstraktion entarten können, wie es der Kunstgenuss ist, von welchem der Akademiker ausgeht. Dieser aber entzieht der Jugend gerade den in ihrer eigenen Seele vorhandenen natürlichen Boden des Kunstgenusses, und anstatt die Erziehung von der Naturanlage ausgehen zu lassen, kehrt er das Verhältniss völlig um. Die Form soll begriffen werden, während der Inhalt noch nicht auf das Gemüth wirken soll; und wenn er dann endlich wirken darf, „in zweiter Stufe", so kann er diess immer nur noch unter dem Banne jener von aussen her begriffenen und fest eingeprägten, abstrakten Form, sodass in der That nur da, wo die Form durchaus dem Inhalte mit Nothwendigkeit entspringt, kein Schade entstehen könnte. Aber gerade hier wäre ein solches akademisches einzelnes Verwegnehmen der Wirkung der Form eine *Unmöglichkeit*, in so fern, als sie eben nur aus dem idealen Inhalte, als dessen natürliche Lebensform, zu begreifen ist, — wie bei *Wagner's* Dramen.

Endlich musste der Redner denn doch auch diesen Künstler beim Namen nennen, der von Anfang an als das verschwiegene, aber in den betreffenden Kreisen wohlbegriffene, feindliche Ziel der ganzen oratorischen Bemühung gleichsam im Hintergrunde der Betrachtung drohend gestanden war. Bisher hatte die bedenkliche Schwierigkeit mit Geschick vermieden werden können, diesen Künstler, seine Ideen und Schöpfungen, selber mit dem nöthigen kritischen Verständnisse zu besprechen; die Polemik hatte nur in einer vorläufigen diplomatischen Zurechtlegung und Deutung der Thatsachen und Verhältnisse innerhalb der Region der „klassischen Kunst" und ihrer akademischen Pflege, zum Zwecke einer rechtzeitigen

wirksamen Entgegenstellung derselben gegen das gefährliche Neue, zu bestehen gehabt. Doch jemehr der Professor sich genöthigt gesehen hatte, von seinem Katheder herab dem fremden und bösartigen Gebiete der *dramatischen* Musik und der Bühne sich zu nähern, je weniger fest hatte er den Boden unter sich gefühlt, je unsicherer wurden seine Versuche, je schwächer seine Kräfte, aber auch je durchsichtiger, selbst für den weiteren Kreis der Leser des *gedruckten* Vortrages, erschienen seine eigentlichen Absichten. Der Deckmantel der „schönen Form" bekam bedenkliche Risse; die Durchführung der akademischen Prinzipien ward immer schwieriger; es wurden immer mehr Konzessionen nöthig; und schliesslich werden auch alle möglichen Konzessionen wirklich gemacht, nur um nicht zu der Einen sich entschliessen zu müssen: zu der Anerkennung *Richard Wagner's!* —

Wie erweitert sich in dieser merkwürdigen Sphäre des *Lebens*, des *Theaters*, plötzlich die strenge Liste des Akademikers; zu dem „nothwendigen Gemeingute des gebildeten Menschen", zu den „Allen geläufigen Faktoren" unseres geistigen Lebens, und daher auch zu den empfehlenswerthen Bildungsmitteln für die Erziehung der Jugend, gesellen sich nun mit einem Male noch: „die besten Werke von Auber, Lortzing, Mehul, Cimarosa, Rossini (!) und — mit Auswahl *Meyerbeer" !* — Welch eine „Auswahl" ohne Wahl, einzig aus der Qual der Noth: nur nicht Wagner zugeben zu müssen! Und noch etwa „Offenbach" und „Lecoq" auch nicht — von diesen spricht es der Redner wenigstens offen aus. — Sonst aber meinethalben Alles, was auf dem Theater sich herum treibt, — so meint es unser akademischer „Patriarch" in seiner verrätherisch schwatzenden Verlegenheit.

Was soll nun z. B. an diesem ausgewählten Meyerbeer „bildend und veredelnd" wirken? Die reine klassische *Form* oder der edele das Gemüth anregende *Inhalt?* Wie reimt sich damit der schöne Satz des Akademikers: „Ist das Ideal des Künstlers wirklich das *von allem Zufälligen gesäuberte (!) keusche Wesen der Aussenwelt (!)*, so muss auch die äussere Darstellung eine lautere, edle, maassvolle, keusche Form haben"? Tritt hier etwa jener Fall der akademischen Ansicht ein, dass „dem Reinen Alles rein" sein werde? Und was machen wir mit jenem anderen, so wohl präparirten Axiom: „Jedes organische Wesen, *also* auch jede Idee, hat nur *ein* vollkommen angemessenes Ausdrucksmittel", nebst dem ausserordentlich weisen Zusatze: „dasselbe bekleidet längst die künstlerische Idee im Geiste des Meisters, ehe derselbe noch den Versatz zur äusseren Darstellung des Kunstwerks gefasst hat"? Wo bleibt diese *Einseitigkeit* des Ausdruckes in der bunten, ausdrucksreichen Opernwelt? Und was wird aus dem ziemlich richtig angedeuteten Prinzipe für die Wahl der *Opernstoffe*, auf Grund dessen der Akademiker selbst soweit zu gehen wagte den *„Titus"* zu verwerfen: „Diejenigen Dramen werden die besten Operntexte sein, in welchen schwierige Verwickelungen, die sich vorzugsweise an das Interesse des Verstandes richten, wie auch Personen geschichtlichen Charakters zurücktreten" und „der beste Operntext wird daher sich immer in einer einfachen, mehr das Gefühl anregenden Handlung *mit* (!) Personen bewegen, welche mit reicher Gefühlsenergie begabt, ihre charakteristische Zeichnung vorzugsweise dieser Energie verdanken"? Gerade auf das mythische Drama *Wagner*'s dürfte diess passen; gewiss aber nicht auf die historische Oper *Meyerbeer*'s. Und doch fügt der Professor der obigen Liste, sogleich nach Nennung des letzteren Komponisten, die sehr bezeichnenden Worte hinzu: „die *Wagner*'schen Opern, *selbst die unter Meyerbeer'schem Einfluss gearbeiteten* (Anmerkung: Otto Jahn über die „rein äusseren, materiellen Mittel" der Wirkung des *„Tannhäuser's"!) schliesse ich* vom Jugendreperteire aus, — weil dieselben *Verwirrung* des Urtheils *über die Gränzen* des poetischen und musikalischen Ausdrucks *bringen.*"

So plötzlich, wie um die Ecke herum, mit der harmlosesten Miene, hat man den grossen Feind noch auf der *drittletzten* Seite des Vortrages glücklich eingeführt! Und nun geht es unaufhaltsam in das breite Fahrwasser der landläufigsten Unsinnsphrasen hinein. Der Herr Akademiker, trotz all seinem grossen, intimen, an den edelsten Meisterwerken ausgebildeten Kunstverständnisse, — von jetzt an redet er durchaus nur noch wie jeder beliebige Taghlattsreporter, der von nichts das Geringste versteht und durch witzig sein sollendes Breittreten gewisser, dem völligsten Unverständnisse oder der raffinirten Bosheit entsprungenen Schlagwörter die Sache des grossen Künstlers in den Augen eines grossen Publikums nur möglichst zu verunglimpfen trachtet. Die *Verwirrung des Urtheils durch die Verwischung der Gränzen des Kunstausdruckes* gehörte unter diesen Phrasen natürlicherweise an die erste Stelle. „Der Zuhörer trägt, nachdem das *Chaos* der eben gehörten Nibelungen oder des Tristan an ihn *herangetreten* ist, entweder ein Stück Gedicht, oder Musik, oder gar Scenerie oder Maschinen-Kunststück *bis zum Lindwurm hinab nach Hause.*" (!) So mag es allerdings dem akademisch gebildeten Zuhörer ergehen, der sich des vollen, lebendigen Eindruckes eines ganzen dramatischen Kunstwerkes völlig entwöhnt hat und überall, während einer solchen Darstellung, nur mühsam nach der schulmässig gewöhnten „*Form*" sich umzusehen belehrt ist. Wer mit natürlicher, frischer Kunstempfindung das Erlebniss des Dramas in sich aufnimmt, der trägt hernach eben auch den gewaltigen Eindruck des *Ganzen*, welches es ist und sein soll, mit sich fort, darin die Musik ihre sichtbare Deutung durch das Drama, und das Drama seinen höchsten Ausdruck durch die Musik erhielt, um so, in der vollständigen Darstellung verbunden, das Erhabenste und das Tiefste menschlicher Empfindungen, Leidenschaften und Bestrebungen in ein, auch dem grössesten Publikum gefühlsverständlich sich darbietendes, wahrhaft populäres, reinmenschliches *Leben* zu bringen. Das Ganze des Kunstwerkes, das den *ganzen Menschen* darstellt, so vielseitig in seinem Ausdrucke, wie dieser selbst, welcher durch Wort und Ton seiner Sprache, durch Miene und Gebärde seines Körpers zugleich sich äussert, und dabei so einheitlich wiederum, wie dieser, als das lebendige Individuum, zum idealen Kunstwerke verklärt und erhoben, dieses Erinnerungsbild mit sich fortzutragen aus der Aufführung eines musikalischen Dramas, das bleibt dem echten Akademiker prinzipiell versagt. Auch kümmert er sich gar nicht um die ringsumher sich zeigende thatsächliche Wirkung der Kunst; denn ihm gilt es ein für alle Mal als Dogma: die *Gränzen* der Kunst dürfen nicht *verwischt* werden, und wer es versucht, der begeht — nach seiner Ausdrucksweise — den Unsinn, „Quecksilber, Wasser und Oel in einem Gefässe durch *fleissiges Durcheinanderschütteln* (!) zu einem *anderen* einzigen Ganzen vermischen zu wollen, *als* zu dem sogenannten physikalischen Chaos". Wo es aber doch gelingt, wird es nicht anerkannt, weil es überhaupt nicht möglich sein *darf*, — „sagt der Patriarch". —

Und ebenso oberflächlich phrasenhaft, wie über die Prinzipien der Wagnerischen Kunst, äussert er sich dann auch über die *Stoffe*, welche der Künstler behandelt hat. „Unsere Bildung", dozirt er, „hat von ihrer leiblichen Mutter, der altdeutschen Nationallitteratur, Nichts geerbt, sie hat Alles von der Pflegemutter, der griechischen und römischen, empfangen; — wir sind mit den homerischen Helden vertrauter, als mit Tristan und Siegfried". Nun, jedenfalls ist diess ein unnatürlicher Zustand, und es wäre wohl zu wünschen, dass wir etwas mehr in unserer eigenthümlichen schönen und grossen nationalen Sagenwelt lebten; wahrscheinlich schrieben wir dann auch ein besseres Deutsch und ehrten unsere lebenden Meister, in denen der deutsche Geist sich uns offenbart, mehr, als wir es seit Jahrhunderten zu thun gepflegt haben — und selbst auch mit unserem politi-

schen Leben stünde es dann vielleicht besser. Es ist eben fremder, akademischer, Boden, auf welchem unsere „Schule" steht, auf welchem unsere jungen Generationen heranwachsen müssen. Aber kann nicht die Kunst die verlorene Natur uns wiedergeben? Was waren uns Faust und Götz, was Tell und die Jungfrau, was das Käthchen von Heilbronn, und was die Sage vom Hamlet, ehe die grossen Dichter sie, in ihren Kunstwerken neu belebt, uns vertraut werden liessen? Und wie vertraut sind die Gestalten des Tannhäuser und des Lohengrin durch Wagner's Werke dem deutschen Volksgeiste bereits geworden, um welche sich die akademische Schule mit ihrer grossen Schülerschaft bisher durchaus nicht gekümmert hatte, wie sie ja auch selbst auf die edelen Bemühungen der *Gebrüder Grimm*, jener Einzigen, welche auch in der „Schule" deutsches Leben zu pflegen das Herz hatten, nur gar zu gerne mit einem gewissen verächtlichen Spotte hinabblickt. Aber — die homerischen Helden *sind* uns vertrauter, als Tristan und Siegfried; folglich *darf kein* Künstler diese uns vertraut zu machen wagen: diese Stoffe bleiben auf ewig *unnational*, — sagt der Patriarch.

Dann aber gar die Wagnerischen Dichtungen als solche! Wie durfte der Herr Professor ein „erziehliches Moment" in ihnen finden, da er doch in irgend welcher gelegentlichen Rezension eines jüdischen Blattes einmal gelesen hatte: dass es darin *Zaubertränke* gebe, die „einen bisher edlen Mann zum Schurken machen." „*Dergleichen* ist im Märchen sparsam, im Drama *nie* zu brauchen", ruft er entrüstet aus. Eben darum aber auch *brauchte es Wagner nicht*, als er den Zaubertrank in der Tristansage fand; eben darum gestaltete er das *magische* Motiv des Trankes in ein *psychologisches* Motiv um, und daraus entstand ihm jener gewaltig dramatische erste Akt seines Werkes: der furchtbare Kampf der verhohlenen Liebesleidenschaft zwichen Tristan und Iselde, aus dessen Banne der Trank sie befreit, weil er, als vermeintlicher *Todes*trank von ihnen genossen, ihr entsetzlich erhabenes Schweigen zu übermächtig entströmendem Liebesgeständnisse löst. Um diess *nicht* zu verstehen, dazu bedurfte es wohl nicht erst eines Professors von der Universität zu Breslau; aber so ruhig behaupten zu können: „Die Motivirung der inneren und äusseren Vorgänge in Wagner's Texten entbehrt jed*en (?)* erziehlichen Momentes", — ja, das ist doch viel werth für Unsereinen — meint der Patriarch.

„Und nun die *Weis'*, welch tolles Gekreis'" —: „mangelnder *organisch gegliederter* Ausdruck, *grob materialistische* Charakterisirung der Personen, *realistische* Darstellung der Empfindung, maasslose Häufung musikalischer Mittel um *meist armselige Gedanken*, Verachtung der als organisches Ganzes ausgestatteten Melodie, armselige, *willkürliche*, nur durch Programmunterweisung dem Verständniss aufgezwungene *Leit-Motivwirthschaft*" — „alles diess *halte ich* für unerziehlich" — sagt der Patriarch. Alles diess sind eben nur die tausendmal gehörten Redensarten eines totalen Unverständnisses, welche so recht eklatant die nothwendige Erkenntnissweise des akademisch an der äusseren Form, an der Betrachtung von aussen her, gebildeten Professoren-Verstandes verrathen. Wie z. B. solch ein musikalisches Motiv von innen heraus, als Seelenausdruck des Dramas, erwächst und sich verwandelt, davon hat er keine Ahnung: er sieht es, gleich der Gestalt derselben Person auf einem Bildercyklus, so und so oft wiederkehren, wenn er sich die Sache von aussen anschaut (etwa „wie Teufel die Natur betrachten", nämlich umgekehrt, wie der natürliche Menschenblick); und daraus schliesst er, dass das Leitmotiv nur ein „*aufgeklebter Zettel*", und also Wagner's Musik *unerziehlich* sei. Man glaube es nur: das vorgebliche Verständniss dieser Herren für Mozart und Beethoven ist um nichts tiefer und echter, als wie diese „Kenntniss" der Wagnerischen Kunst bei unserem mustergiltigen „Patriarchen"! —

Was dann schliesslich für solche Kunstkenner von Wagner's Dramen übrig bleibt, das kann freilich nichts weiter sein, als „die Herbeiziehung eines kolossalen unmusikalischen Apparates von Feuerwerk, Wasserkünsten, Thieren, Zaubereien," als welche, wie unser kundiger Thebaner von der Oder uns versichert, durchaus dazu angethan ist „die jugendliche Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Zwecke einer Kunstdarstellung abzulenken und auf Nichtigkeiten hinzuleiten". — Es fragt sich da zunächst, *welche* Jugend gemeint sei? Der Redner selbst, obwohl er das Wort „Jugendrepertoir" noch fortwährend im Munde führt, begnügt sich zu guterletzt, wie wir sehen, in seiner völligen Unwissenheit über die Sache, mit der einfachen Aufzählung jener, von den Gegnern überall behaupteten Eigenschaften der Wagnerischen Werke, welche dieselben für ***jedes*** Repertoir und für ***jedes*** Alter unleidlich erscheinen lassen; die besondere Beziehung auf die ***Jugend*** aber, welche bisher durch den ganzen Vortrag hindurch festgehalten worden war, giebt immerhin diesem allgemeinen Verdammungsurtheile für den gläubigen Hörer oder Leser auch jetzt noch seinen nachdrücklichsten Akzent. Jedenfalls konnte Wagner's Werken gegenüber nicht von den *Kindern*, für welche der Professor die *Konzertprogramme* überwacht wissen will, sondern nur erst von reiferer, für ein grosses, ernstes Kunsterlebniss bereits einigermaassen befähigter Jugend die Rede sein. Wenn nun aber auch eine solche, nach der Schilderung des Redners, sich durch Feuerwerkereien von dem Kunstwerke abziehen liesse, so würde die Schuld daran doch wiederum nur dem Akademiker selber zuzuschreiben sein, welcher die Jugend überhaupt nichts anderes an Wagner's Dramen sehen lassen will, oder sie doch *glauben* lässt, dass nichts anderes in ihnen zu sehen sei, als ein solches *Spektakel* von „unerziehlichen Momenten"; wogegen die frei zugelassene, fähige Jugend selbst das vollständige Drama darin sehen würde, in welchem jedes Einzelne, das in anderen Fällen oft als Spielerei und Luxus auftritt, allein als nothwendiges, ernstes Ausdrucksmittel des Ganzen gilt und wirkt. Eine solche Jugend weiss mehr von Wagner, als der Herr Akademiker, von dem doch eine gründlichere Kenntniss zu verlangen wäre, wenn er die Jugend belehren will. Hat er Wagner's Schriften gelesen? Unmöglich! Wie könnte er dann über seine Prinzipien so ganz leeres Zeug reden. Sind ihm seine Dichtungen bekannt? Ganz und gar nicht! Wie könnte er sonst von den Motivirungen in seinen Dramen gerade das Gegentheil dessen behaupten, was darin steht. Hat er seine Musik studirt? Nicht das Geringste davon! Wie könnte er sonst über die „organische Gliederung" die „armseligen Gedanken" u. s. w. so lächerlichen Unsinn auskramen. Er weiss nur, was Jeder — mit Schopenhauer zu reden — „tintenklexende Lump" weiss, und das ist ihm genug; damit wirkt er ja auch auf die „weiteren Kreise"! — Vielleicht hat er einmal eine *schlechte Aufführung* des Tannhäuser oder Lohengrin gesehen um wenigstens sagen zu können, dass er die Sache *„kennt"*. Und doch zeigt er sich von der Wichtigkeit *guter* Aufführungen überzeugt, indem er sagt: „Zunächst müssen unsere *Kinder* inne werden, dass es sich *in erster Linie* um das Kunstwerk in möglichst *reiner Wiedergabe* handelt." Das wäre also ganz in Wagner's Sinne; das wollten wir durch *unsere* Schule erreichen, nachdem es der akademischen Schule unerreichbar geblieben war. Aber die Anwendung auf Wagner lässt der Akademiker natürlich in keiner Weise zu. Im Gegentheile! Während er auf die *Meininger* hinweist, „welche echte Kunstwerke in echt künstlerischer Darstellung *geben*", und etwas „Aehnliches auch für die *Oper*" wünscht, lässt er deutlich seine Ueberzeugung hindurchblicken, dass gerade seit ***Wagner's*** Auftreten das deutsche Theater überhaupt *„heruntergegangen"* sei, wofür als Beispiel die Breslauer Bühne angeführt wird. Also wohl gar auch noch an dem perennirenden Theaterkrache in der schlesischen Hauptstadt soll jener fürchterliche Feind der Akademiker Schuld sein?!

Genug davon! Dieser Schluss des Vortrages enthüllt uns den akademischen Geist und seine jesuitische Politik in ihrer ganzen Nichtigkeit und Schlechtigkeit. Aller Aufwand erziehlicher Bestrebungen im Sinne klassischer Kunst bildet schliesslich doch nur den *Vorwand* für den grimmigen Kampf gegen das grosse Neue; und auch dieses selber — nicht um seines Wesens und seiner Prinzipien willen wird es im Grunde bekämpft (denn davon wissen die Herren so wenig, wie jeder Andere, der das Wenigste davon weiss), sondern allein um der Möglichkeit willen, dass es einmal die *Schule* in seine Gewalt bekäme, und ihnen so das Einzige raubte, was für sie noch *Leben* bedeutet, nämlich ihr eigenes Leben, im Kreise ihrer akademischen Opfer. — *Hätten* wir die Schule, die *wir* uns wünchen, dann freilich wäre Alles, was die akademische Vorsorge für das Heil der Kunst und für die künstlerische Erziehung des Menschen zu erstreben angiebt, unter dem lebendigen Einflusse des Genius selber wirklich zu erlangen und durchzuführen. Aber — dann hätten wir auch eine andere *Kultur*, als jene der Akademien, Konservatorien und Konzertgesellschaften, eine Kultur, in welcher das Kunstwerk als ein *Lebendiges* existirte und wirkte, nicht als eine, für den Lehrgebrauch dienliche, abstrakte *Form*, mit Wirkung auf das Gemüth „in zweiter Stufe." Dann könnte an dem tiefen Erlebnisse grosser, ernster, lebendiger Kunst, die keinerlei Spaass versteht, auch der Geschmack sich wahrhaft bilden und die natürliche Kraft eines strengen Urtheiles zur Scheidung des Falschen und Unechten vom Wahren und Echten gewinnen; wie er schon jetzt in einem Jeden sich mehr und mehr entwickeln muss, der sich mit vollbewusst hingebendem Ernste in die Kunstwelt unseres Meisters einlebt. Nichts Werthloses und Unedeles kann ihm mehr behagen; aber das wahrhaft Grosse und Unsterbliche aller Zeiten erscheint ihm nun in einer Erhabenheit, Reinheit und Klarheit, wie nie zuvor: das Gefühl der verehrenden Liebe zum Grossen wird ihm ein erziehendes und befreiendes Element seines Lebens.

„Gott führe uns nicht in Versuchung und erhalte mir meinen gesunden Gusto", so beschliesst unser Professor seinen Vortrag. Ein vorzügliches Wort, welches in Kürze noch einmal Alles zusammenfasst, was diese Herren auf dem Herzen haben! Nun, wir wollen sie gewiss nicht in Versuchung führen und den gesunden Gusto ihnen nicht verstören; sie gehören für uns nicht zu jenen „Erwachsenen", deren Geschmack, nach ihrer Behauptung, durch unsere Kunst „verbessert" werden soll: daran ist nichts zu verbessern; *aber bei uns ist für das Gute noch viel zu thun.* Hören wir niemals auf nach der Ermöglichung der *Schule* für dieses Gute zu streben: so gewinnen wir auch uns und unserer Kunst eine würdige *Zukunft!* —

H. v. W.

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus E. T. W. (A.) Hoffmann's Werken zusammengestellt von Martin Plüddemann.*)

Vom Theater überhaupt nur zu reden, ekelt mich über alle Maassen an: es ist eine der abgedroschensten Materien, seit der Zeit, dass Theaternachrichten in allen nur möglichen Zeitschriften stehende Artikel geworden sind, und Jeder, der auch mit dem ungeübtesten Blick, *ohne alle Vorkenntnisse* hineinguckt, sich berufen fühlt, darüber hin und her zu schwatzen. —

Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als, in den Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Druck des Alltagslebens, wie von unsaubern Schlacken befreit, und ihn so erhebt, dass er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt. — Die Erregung dieser Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Rein-Idealen willig glaubt, ja mit ihnen vertraut wird, und auch das gemeine Leben mit seinen mannichfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht erblickt — das nur allein ist nach meiner Ueberzeugung *der wahre Zweck des Theaters.* —

Sollte denn zur Verbesserung unserer Bühne gar keine Hoffnung vorhanden sein? — Wenig! — Selbst von den Schauspielern will ich einen Theil der Schuld weg- und ihn dem Heer der überdummen Schauspieldirektoren und Regisseurs zuschieben. Diese gehen von dem Grundsatz aus: „*Das* Stück ist gut, welches die Kasse füllt und worin die Schauspieler häufig beklatscht werden. Mit diesem oder jenem Schauspiel ist diess am allermeisten der Fall gewesen, und je mehr sich nun ein neues in der Form, der Anlage und dem Ausdrucke demselben nähert, desto besser, je mehr es sich davon entfernt, desto schlechter ist es." — Neuigkeiten müssen auf die Bühne, und da doch nun die Stimmen der Dichter *nicht ganz* verklingen, sondern von gar Manchem gehört werden, so ist es nicht zu vermeiden, auch manche Produkte, die sich dem Maassstabe der Gemeinheit nicht recht fügen wollen, bei dem Theater anzunehmen. Damit der arme Dichter aber nicht ganz sinke, damit er doch nur einigermaassen *die auf den Brettern als unerlässlich angenommenen Bedingungen* erfülle, ist der Herr Regisseur so gütig, sich seiner *anzunehmen* und sein Stück zu *streichen.* Das heisst: es werden Reden, ja sogar Scenen ausgelassen oder versetzt, so dass alle *Einheit des Ganzen*, jeder von dem Dichter mit Bedacht und Ueberlegung vorbereitete Effekt zerstört wird, und der Zuschauer, dem nur die gröbsten Farbenstriche ohne alle Verschmelzung durch die Mitteltinten bleiben, nicht mehr erkennen kann, *was das Ding eigentlich vorstellen soll.* —

*) Sämmtliche Zitate befinden sich in des Dichters gesammelten Werken, Band 7, (Berlin, G. Reimer, 1848): „Fantasiestücke in Callot's Manier" und zwar dort in der Vorrede von Jean Paul, in „Kreisleriana", „Schicksale des Hundes Berganza", „Briefwechsel zwischen Kapellmeister Kreisler und Baron Wallborn" und „Johann Kreisler's Lehrbrief." — Eine biographische Erinnerung an Hoffmann wird, zur Ergänzung der Zitate, das nächste Stück dieser Blätter bringen.

Wenn ich in Forkel's musikalischer Bibliothek die niedrige schmähende Beurtheilung von Glucks Iphigenia in Aulis lese, wird mein Gemüth von den sonderbarsten Empfindungen im Innersten bewegt. Wie mag der grosse herrliche Mann, las er jenes *absurde Geschwätz*, doch eben von dem unbehaglichen Gefühl ergriffen worden sein, wie einer, der in einem schönen Park zwischen Blumen und Blüthen lustwandelnd von *schreienden, bellenden Kläffern* angefallen wird, die ohne ihm nur den mindesten bedeutenden Schaden zufügen zu können, ihm doch auf die unerträglichste Weise lästig sind. Aber wie man in der Zeit des erfochtenen Sieges gern von den ihm vorhergegangenen Bedrängnissen und Gefahren hört, eben darum, weil sie seinen Glanz noch erhöhen, so erhebt es auch Seele und Geist, noch die Ungethüme zu beschauen, über die der Genius sein Siegespanier schwang, dass sie untergingen in ihrer eigenen Schmach! — *Tröstet Euch — ihr Unerkannten!* ihr von dem Leichtsinn, von der Unbill des Zeitgeistes Gebeugten; Euch ist *gewisser Sieg* verheissen, und *der* ist ewig, da Euer ermüdender Kampf nur vorübergehend war! —

Welcher Künstler hat sich sonst um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert — er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnissvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen, und der Schmerz presst ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren. —

In gewissem Sinne ist jeder nur irgend exzentrische Kopf wahnsinnig, und scheint es desto mehr zu sein, je eifriger er sich bemüht, das äussere matte todte Leben durch seine inneren glühenden Erscheinungen zu entzünden. —

Warum lachen gemeine Menschen über Alles, was ihnen ungewöhnlich ist? Weil das Gewöhnliche ihnen so *bequem* geworden, dass sie glauben, der, welcher es anders treibt und handtiert, sei ein *Narr*, der sich deshalb mit der ihnen fremden Weise so abquäle und abmartere, weil er *ihre* alte bequeme Weise nicht wisse; da freuen sie sich denn, dass der Fremde *so dumm* ist, und sie *so klug* sind, und lachen recht herzlich, welches ich ihnen denn auch von Herzen gönne. —

Den *musikalischen Pöbel* drückt Beethoven's mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männern von grossem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten Beethoven nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Fantasie, aber er verstehe sie nicht zu zügeln! Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe, nach der sogenannten genialen Methode, Alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Fantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur *Eurem* schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Composition entgeht? Wenn es nur an *Euch* liegt, dass ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn Euch die Pforte des innersten Heiligthums verschlossen blieb? —

Den zweifelhaften, nach Effekt ringenden, missmuthigen Tondichter, *wohnt nur der Genius in ihm*, kann man unbedingt damit trösten, dass sein wahres, tiefes Eingeben in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnissvollen Rapport bringen, und dass dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeiführen werde, in der er, wie aus dumpfem Schlafe, zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt; dann gibt ihm sein Studium der Harmonik, seine technische Uebung, die Kraft, jene Musik, die sonst vorüberrauschen würde, festzuhalten, und die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird im wunderbaren Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so dass er der Seligkeit theilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effekt des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedicht's. —

Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur, so wie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unserer Kunst? —

Sowie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, *Hören ein Sehen von innen* ist, so wird dem Musiker das *Sehen ein Hören von innen*, nämlich zum innerlichsten Bewusstsein der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmässig vibrirend, aus Allem ertönt, was sein Auge erfasst. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern das bewusstlose, oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende, Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der *Natur*, als *Prinzip des Lebens* oder alles Wirkens in demselben, sein. Die hörbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen u. a. m. sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung. Mit der Erkenntniss steigt der *innere Wille*, und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten, wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet lässt? —

Es gibt Augenblicke — vorzüglich wenn ich viel in des grossen Sebastian Bach's Werken gelesen — in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Contrapunkts ein inneres Grauen erwecken. — *Musik!* — mit geheimnissvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich Dich! — Dich! *in Tonen ausgesprochene Sanskritta der Natur!* — Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten — der nachaffende Frevler geht unter im eignen Hohn. —

Bisher warf immer der Sonnengott die *Dichtgabe* mit der Rechten und die *Tongabe* mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menhehen zu, dass wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und setzt. (Jean Paul in der Vorrede zu den „Fantasiestücken“.) —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Statistik der Blättersendungen. — Das Januarstück dieses Jahrganges war an sämmtliche vorjährige Mitglieder, sowie an die im Januar neu Hinzugetretenen, zusammen in 1582 Exemplaren versandt worden, von denen einige durch inzwischen ausgetretene Mitglieder zurückgesendet wurden; da aber im Februar zufällig genau ebensoviele Mitglieder wiederum neu eintraten, so erhielt sich die Zahl der Exemplare bei dem Februarstücke dennoch auf der gleichen Höhe mit der Januarsendung, wonach sie alsdann von Monat zu Monat in folgender Weise zugenommen hat:

Januar—Februar:	1582	Exemplare,	Mai:	1640	Exemplare,
März:	1602	„ ,	Juni:	1666	„ ,
April:	1625	„ ,	Juli:	1669	„

Von diesen 1669 Exemplaren gingen:

97 nach *Wien*, 92 nach München, 85 nach Bayreuth, 83 nach Berlin, 80 nach *Riga;*

60 nach *Brüssel*, 56 nach Mainz, 53 nach Leipzig, 48 nach Breslau, 41 nach Hamburg und nach Weimar;

38 nach Mannheim, 34 nach Regensburg, 31 nach *London* und nach *New-York;*

25 nach Schwerin, 24 nach Dresden, Frankfurt a. M. und *Paris*, 23 nach Cöln und nach Viersen, 21 nach Düsseldorf, 20 nach Freiburg i. B.;

19 nach Ludwigshafen und nach Würzburg, 16 nach Braunschweig und nach Minden, 15 nach Heidelberg, 12 nach *Buda-Pest, Madrid* und Stuttgart, 11 nach *Helsingfors*, Hirschberg, Königsberg und Pössneck, 10 nach Aachen, *Bern* und *Prag;*

9 nach *Asch, Graz*, Kiel, Nürnberg und Strassburg i. E., 8 nach *Basel*, 7 nach Baden, Chemnitz und Villingen, 6 nach *Amsterdam*, Carlsruhe, Elberfeld, Hannover, Magdeburg, *Moskau*, Oldenburg und Stettin;

5 nach Bonn, Dürkheim, Göttingen, *Petersburg*, Plauen i. S., Worms und *Zürich;*

4 nach Cassel, Charlottenburg, Coburg, Görlitz, Goslar, Osnabrück, *Rom, Salzburg*, Schweinfurt, Sondershausen, Wiesbaden und Zabern;

3 nach Bamberg, Barmen, Brandenburg a. d. H., Brieg, Edenkoben, *Florenz*, Freystadt, Güstrow, Halle a. d. S., Herzogswalde, Kaiserslautern, *Luxemburg*, Neu-Strehlitz, Posen, *Turin* und *Winterthur;*

2 nach Altenburg, *Baumgarten*, Bellin, *Boston*, *Carlsbad*, *Chippenham*, Darmstadt, Düren, Eisenach, Gotha, *Haag*, Hagen, *Haine St. Pierre*, Jona Kühschmalz, *Liège*, Ludwigsburg, *Mons*, Mühlhausen i. Th., *Neulengbach*, Nordhausen, Plagwitz, Rostock, *Rotterdam*, Straubing, Strehlen, *Warschau* und Zittau;

1 nach *Agram*, Alt-Jessnitz, *Antwerpen*, *Arnheim*, Artern, *Barcelona*, *Battle*, Beringhof, Berneuchen, Blasowitz, Bleicherode, *Birmingham, Bologna*, *Bordeaux*, Bremen, *Budweis*, *Burgdorf*, *Carshalton*, *Castelamare*, Cöthen, Colberg, Constanz, Danzig, Dessau, Deutsch-Krawarn, *Drem*, Ebersdorf, Edesheim, Elbing, *Elmira*, Eisenberg, Erfurt, Erlangen, Essen, Essmannsdorf, Frankfurt a. d. O., *Franzensbad*, Fürth, Gardelegen, Gladbach (Bergisch),

Glasgow, Glogau, Gnadenfrei, *Götaborg*, Gohlis, *Gries*, Gross Giewitz, Gross Örner, Hagenbach, Haidhausen, Halberstadt, *Hâvre*, Heidenheim, Hochstein, Hörselgau, *Innsbruck*, Iserlohn, *Kapelle*, Kislegg, Kriewald, Lasdehnen, *La Louvière*, Lichterfelde, Lüben, *Maastricht*, Manan, Maximiliansau, Meiningen, *Mödling*, Münster, *Neapel*, *New-Castle a. T.*, *Nizza*, Ölber, *O'Gyalla*, Ostrichen, *Oxon*, *Pernau*, *Pilsen*, *Pitten*, *Pölten*, Potsdam, *Raigern*, Ratzeburg, Rheinzabern, *Richmond*, Rohnstock, Schmiedeberg, Siegfeld, Sonneberg, Speyer, *Stäfa*, Stibbe, Stralsund, *Török Szent Miklosch*, Todtnau, Trier, Tübingen, Unterhohenried, *Unter St. Veit*, *Venedig*, Wandsbeck, Weissenburg, Wernigerode, Wesserling, *Windsor*, *Wolfaartsdyk*, Zehlendorf, *Zirikzee*, *Znaim* und Zweibrücken.

Von den nach Madrid gesandten Exemplaren ging eines weiter nach *Xeres de la Frontera*, von den nach Mainz gesandten: 1 nach Alzey, 1 nach *Cheltenham*, 1 nach Darmstadt, 2 nach *London*, 1 nach München, von den nach Viersen gesandten: 3 nach Crefeld, 9 nach Gladbach, 1 nach Ürdingen, und von den nach Chemnitz gesandten: 1 nach *Bombay*. Somit gingen bei der achten Sendung unsere Blätter nach 224 verschiedenen Orten, worunter 79 ausländische, nämlich:

20	österreichisch-ungarische,	mit	158	Adressaten,
14	grossbritannisch-indische,	„	40	„ ,
9	holländisch-luxemburgische,	„	18	„ ,
7	italienische,	„	14	„ ,
6	belgische,	„	68	„ ,
6	russisch-polnische,	„	105	„ ,
6	schweizerische,	„	28	„ ,
4	französische,	„	27	„ ,
3	nordamerikanische,	„	34	„ ,
3	spanische,	„	13	„ ,
1	schwedischer,	„	1	„ ;
	also im Auslande:		506	Adressaten.

Nachtrag zur Statistik. — Die obige Zusammenstellung konnte, des Raummangels wegen, nicht mehr, wie es der bisher beobachteten Ordnung gemäss gewesen wäre, im August-Stücke veröffentlicht werden, wodurch aber der Redaktion die Gelegenheit dargeboten ward, dass sie das Verzeichniss der Blättersendungen bis gegen den Schluss des Vereinsjahres ergänzen konnte. Es sind nämlich im Verlaufe des Monats August und der ersten Hälfte des September, d. h. bis zum Drucke des vorliegenden Stückes, unserem Vereine *16 neue Mitglieder* beigetreten; und zwar gehen demgemäss unsere Blätter nunmehr noch in je *einem* Exemplare nach *Antwerpen*, Cöln, *Floreffe*, Frankfurt a./M., Göttingen, *Haag*, Ludwigshafen, *Luxemburg*, *Odessa* (woher eine *Fondsgabe von 300 Mark* an uns gelangte) und *Wien*, in je *zwei* Exemplaren nach *Brussel*, Mannheim und Strassburg i./E. Die Gesammtsumme der Sendungen betrug im August: 1673, im September: 1679, da jenen fünfzehn Neueingetretenen sieben Ausgetretene gegenüberstehen, von denen vier in *Brüssel* schon seit einiger Zeit ausgeschieden, aber nun erst abgemeldet worden sind, während *drei Mitglieder*, eines aus Cassel, zwei aus Elberfeld, in Folge der Anzeige im Juli-Stücke unsere Vereinigung verlassen haben. —

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Oktober. Zehntes Stück. 1879.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Zweiter Theil.

Die Entwickelung bis zur Errettung.

In der Einleitung zu dieser Arbeit ist ein mit strenger Achtsamkeit gepflegtes *logisches Denken* als das nothwendige Mittel zu einer möglichen Errettung unserer Sprache aus dem Zustande ihrer Verrottung bezeichnet worden. Wirklich haben wir auch bei der näheren Betrachtung dieses Zustandes an Beispielen aus der neuesten Litteratur durchweg bemerken müssen, dass durch logisches Denken die darin erkannten Verirrungen und Verwirrungen des Sinnes, wie der Form, zu vermeiden gewesen wären. Zugleich aber hatten wir schon in der Einleitung jenen Zustand der Verrottung selbst, bis zu einem gewissen Grade, als ein natürlich berechtigtes Stadium der Sprachentwickelung dargestellt; und diese Auffassung dürfte dann wiederum durch

eine genaue Beachtung der in der Folge angeführten Beispiele ihre sichere Bestätigung erhalten haben. Die logisch zu korrigirenden Fehler in denselben mussten uns nämlich grösstentheils als die übertriebenen Folgen gewisser, der modernen Sprache eigenthümlicher und nothwendiger Bestrebungen nach der Gewinnung eines, dem modernen Geistesleben entsprechenden Ausdruckes erscheinen. Somit würde auch bei einer logischen Reinigung unserer Sprache dieselbe immer noch in einem gewissen Zustande der *Modernität* verbleiben müssen, welcher ihr bei ihrer Verwendung in der, dieser Modernität des gegenwärtigen Lebens speziell dienenden *Prosa* gar nicht zum Vorwurfe gemacht werden dürfte. Wenn wir uns nun also ernstlich der Beantwortung der Frage nach der wirklichen Ermöglichung der *Errettung* unserer Sprache zuwenden wollen, so drängt sich uns zunächst das Bedenken auf, ob es nicht ein bedeutendes Gebiet ihrer Anwendung gäbe, auf welchem auch der Zustand der Modernität als ein zu beseitigender Uebelstand, und daher auch das logische Denken nicht mehr als alleiniges Rettungsmittel gelten müsste. Und in der That haben wir uns bisher auch lediglich mit unserer prosaischen Sprache beschäftigt, das ganze, so eigenartig bedeutende Gebiet der *Kunst* aber noch unbeachtet gelassen, woselbst die Sprache doch noch ganz anderen Dingen als dem „modernen Geistesleben" Ausdruck zu geben hat.

Eine gänzlich zum bequemen Verkehrsmittel des modernen, materialistischen Alltagstreibens erniedrigte Sprache, wie sie dem Reporterwesen unserer Journale, der widerwärtigen Börsenmäklerei, der formlosen parlamentarischen Diskussion und jener hohlen Phraseologie der undeutschen Geselligkeit des Salons stäts gefällige Dienste leistet, eine solche Sprache will uns nicht als fähig erscheinen, dem dichterischen Empfinden, Denken und Schauen die entsprechende, natürlich gewachsene Form zu geben. Dass hierbei nur an die wahrhaft künstlerische Dichtung gedacht wird, welche, kraft des schöpferischen Genie's, sich dem Wuste des gemeinen Lebens abwendet, um das Reinmenschliche und das Ausserzeitliche in wirklicher Gestaltung erschauen zu lassen, und zwar auch selbst da, wo sie das Gewand einer Zeit, das Bild einer geschichtlichen Persönlichkeit nicht entbehren kann: diess brauchte wohl kaum erwähnt zu werden. Die Sprache des, wie wir sehen, auf sich allein angewiesenen Dichters müsste von vornherein eine in ganz ungemein starkem Grade künstlich umgebildete, absichtsvoll über ihren gegenwärtigen Zustand hinausgerückte sein, wogegen sie in ihrem ursprünglichen Verhältnisse zur Dichtung geradezu als *selbstschöpferisch* zu bezeichnen ist. Durch eine, aus innigem, instinktivem Verständnisse ermöglichte, völlig entsprechende Verwerthung ihres eigenthümlichen Wesens, ihrer angeborenen, lebendigen Natur, bestätigt sie da das Gedicht als Kunstwerk. Die Fähigkeit solches selbstschöpferischen Wirkens bemerken wir selbst noch in der Zeit der eigentlichen *litterarischen* Erzeugnisse unserer Poesie nicht selten, wenn sie auch mit voller, ursprünglicher Kraft nur in den ältesten bekannten Perioden des dichterischen Schaffens zu walten vermochte. Deren wenige, doch ewig jugendfrische Do-

kumente, wie z. B. noch die homerischen Gedichte und jede echte Volkspoesie, haben uns denn auch, unseren heute gewohnten poetischen Kunstwerken gegenüber, einen ganz verschiedenen sprachlichen Charakter aufzuweisen. Wir aber sind nachgerade völlig daran gewöhnt worden, bei *Poesie* alsbald an eine eigenartig verschönerte, erhobene, gesehmückte Sprechart zu denken, und diese Sprache mit dem Wesen der Poesie zu verwechseln. Und doch sollten wir wohl Alle es einmal empfunden haben, wie noch heute gerade da, wo eine Dichtung, als Solche, am Tiefsten uns berührt, auch jene selbstschöpferische Kraft der Sprache wieder durchschlage. Es wirkt da die Natur des *Wortes;* und jeder grosse Dichtergenius, in dem der reine Geist seines Volkes fortlebt, hat dieser Natur in gewissem Maasse wieder zu ihrem eigenthümlichen Rechte verholfen. Aber auch dem Grössesten muss die Unbefangenheit je mehr entschwinden, als er die innere Natur seiner Sprache, die er tief nachempfindend vielleicht einzig noch wirklich versteht, von Dem abweichen sicht, was inzwischen dem Volke seiner Zeit aus ihr, im ausschliesslichen Dienste ganz anderer, als künstlerischer Interessen, geworden ist. Seit unserer letzten klassischen Litteraturperiode haben sich die Zeit, der Volksgeist und die Sprache so viele Stufen im modernen Fortschritt weiterhin, d. h. vom deutschen Wesen weiter fort bewegt, dass eine deutsche Kunstdarstellung des rein Menschlichen an der Sprache der *„Jetztzeit“* heute geradezu scheitern müsste, oder sich einer, alles bisher Gewohnte an Unechtheit überschreitenden, *rhetorischen Imitation* und *Künstelei* zu befleissigen hätte, wofür jedoch der „moderne Mensch“ kaum mehr die Geduld des Schaffens, geschweige denn des Anhörens, besitzen dürfte.

Es war von dem allergrössesten Vortheile für die deutsche Spraene gewesen, dass jene klassische Litteraturperiode in eine Zeit fiel, in welcher der deutsche Volksgeist, nach seinem scheinbar gänzlichen Erloschensein, sich völlig neu gebären musste. Diese wunderbare Neugebärung hat sich damals eben auf dem Gebiete der *Dichtung* vollzogen. Hier war also auch eine Neugebärung des deutschen *Sprach*geistes möglich, der für die vom dichtenden Genius neu erschauten Ideale seine eigene lebendige Form sich zu schaffen vermochte, indessen in der Aussenwelt der prosaischen Wirklichkeit die französische Konversation noch herrschte, unter deren schimmernder Oberfläche die ungebildeten Volksdialekte ihr rohes und unbeachtetes Wesen trieben. Diese letzten Reste eines lebendigen deutschen Sprachwesens waren aber durch greuliche Vermengungen in wilden Zeiten derart verderbt worden, dass sie, dicht neben einander gesprochen, einander selbst nicht verstanden, und so jedenfalls von einem höheren Bewusstsein ihrer *Deutschheit* gänzlich verlassen bleiben mussten, bis der schöpferische Genius der deutschen Dichter gerade aus dieser ihrer vergessenen Deutschheit ein neues Leben erweckte. Lessing fand sich bei seiner ernsten Bemühung um die Veredelung der vaterländischen Sprache allerdings noch einigermaassen befangen in der Verwechselung des Begriffes einer lebendigen deutschen Veredelung, welche hier einer Neuschöpfung gleich-

kam, mit dem Begriffe einer künstlichen französischen Verfeinerung, welche zu vielfach bedenklicher Nachahmung führen musste. Während aber er es sich hatte angelegen sein lassen, den schwerfälligen Ueberresten der einstigen kraftvollen Lutherischen Schöpfung mit Kunst und Mühe die beneidete Gewandtheit der fremden Dialektik mitzutheilen, sicherlich ohne auch dabei seine eigenthümlich *deutsche* Meisterschaft zu verleugnen, — so schuf uns dagegen Goethe, aus innigster deutscher Empfindung und mit treuem Beachten des noch lebendigen, wenn auch in Verkommenheit aller Art gerathenen Volkstones, eine wahrhaftige deutsche Sprache von jugendlicher Frische und ursprünglicher Kraft. Diese liess ihn gerade dann als den grössesten Dichter erscheinen, wann er am kunstlosesten d. h. am einfachsten und unmittelbarsten im schlichten Liede zu seinem Volke mit dessen eigenster Sprache sich äusserte, oder wann er bis in sein spätestes Alter, abseits von den vielfältig ihn zerstreuenden, bald fesselnden, bald wieder abstossenden, mühevollen Versuchen zum Finden und Schaffen künstlerischer Formen und Behandelungen verschiedenartigster Stoffe, immer wieder in seinem Faust die grosse Schöpferkraft bewährte, die ihm eben aus dem innigsten Verständnisse des Wesens der deutschen Sprache erwachsen war. In seinem Liede erscheint uns die deutsche Sprache aus allem Elend und Untergang der Vorzeit wiedergeboren, in seinem „Faust“ vor aller Fährniss und allem Unfug der Folgezeit gerettet.

Es ist gewiss merkwürdig genug, dass gerade diese, gleichsam durch die Sprache selbst mitgeschaffenen, und somit echt nationalen Kunstwerke mit Nichten so wahrhaft vertraulich und innig, zu so dauernder Heilkräftigkeit, in die deutsche Volksseele eingedrungen zu sein scheinen, wie man diess bei ihrer eigenartig nationalen Bedeutung hätte erwarten sollen. Vielmehr war es vornehmlich die spezifisch *litterarische* Betrachtung derselben, an welcher ein gewisses, irrendes Gefühl der Sehnsucht unserer „Gebildeten“ nach jenem, dort sprudelnden, ihnen versiegten Quelle des echtbürtig deutschen Geistes eine eigenthümlich abstrakte, halb besonnene, halb schwärmerische Befriedigung fand. Das Gemüth des naiveren Volkes aber fühlte sich zweifellos viel mehr gerade von dem edelsten Schmucke der reichen Rhetorik Schiller's wunderbar gefesselt, und blieb diesem pietätvollen Gefühle auch dann noch treu, als jene befriedigten Gebildeten bereits sich bemüssigt fanden, von der „kalten Schönheit“ der „Klassizität“ sich wiederum abzukehren, um ihr ästethisches Empfinden nun etwa an den pyrotechnischen Effekten der schauspielerischen Deklamation Goethe'scher Lyrik in modernen Komödien von französisch-jüdischer Deutschheit von Neuem zu erwärmen.

Nicht das deutsche Volk hat jene seine Sprache, den entsprechenden Ausdruck seines Geistes, geschaffen, sondern der einzelne grosse Dichter, der den Genius des Volkes selber erst wiederfand und erweckte; und was er selbst in seinem Leben, dicht neben seiner gewaltigsten, unvergleichlichen Schöpfung, zu erstreben für nöthig dachte: die künstlerische Entrückung der Dichtung aus der Sphäre des Volkslebens, das drang seither nur noch mehr und mehr

als zwingendes Gebot durch, wenn poetisch gestimmte Seelen sich über Dinge auszusprechen gedrungen fühlten, die mit dem gegenwärtigen Treiben jenes Lebens nichts zu thun hatten. Ja, die Volksweise selber ward im ironisch lächelnden Munde der gewandten Romantiker bald zu zierlicher rhetorischer Form, die sich alsdann in völlige Unnatur verlor. Dadurch gewann das gegentheilige Streben einen starken Anschein von Berechtigtheit, welches mit allen Mitteln der Modernität aus der Poesie eine raffinirte und pikante Dienerin des inzwischen zum *Politiker* gewordenen, eigenthümlichen *neudeutschen* Geistes zu machen suchte. Dieser aber vermag nun allerdings wenig Verwandtes mit jenem neuen Geiste aufzuweisen, den der deutsche Meister uns erweckt hatte. So ward denn auch Goethe's Lyrik zu einer „Manier", der erst der spekulative Sinn eines talentvollen Dichters aus nicht deutschem Volksstamme, Heinrich Heine's, den eigentlich populären Effekt abzulocken wusste. Und hierin rechnete zugleich diejenige Macht mit der deutschen Poesie ab, welche andererseits den *deutschen* Geist auf politisch-sozialem Gebiete derart zum *modernen* Geiste umzumodeln wusste, dass vom „Deutschen" hiernach nicht mehr viel übrig geblieben ist, als der, nun um so stärker betonte, aber so recht nichts mehr bedeutende, schöne *Name*.

Mussten wir also bemerken, dass Goethe's Sprache zu der unbedingt heilsamen Wirkung, die ihrem Wesen entsprochen hätte, zu gelangen nicht vermocht hat, so haben wir hier noch die ernste Frage zu stellen: woran diess möge gelegen haben? — Die Zeit, die er im Vereine mit den grossen, ihm kongenialen Meistern selber heraufgeführt hatte, erscheint uns als ganz dazu geartet, dass ihre Kinder an künstlerischen Schöpfungen sich recht herzlich begeistern und von ihnen etwas Gutes sich mit in das Leben nehmen konnten, wenn auch dieses Leben eine rechte, äusserlich feste und starke Kulturform damals noch nicht gewonnen hatte. Dieser Gewinn schien nun ebenfalls sich einfinden zu sollen, als das deutsche Volk sich auch aus seinem *politischen* Untergange zu neuer Kraft und Würde durch einen gewaltigen Kampf um seine Existenz und seine Freiheit erhob. Der deutsche Geist, den das deutsche Volk mit den Gaben seiner grossen Genien neu belebt in sich wiedergefunden, hatte sich demnächst in blutigen Thaten auf den Walstätten der Freiheitskämpfe zu bewähren. Konnte er da nicht viele Worte machen, so sang er doch im Schlachtgewühle seine kräftigsten, volksthümlichsten Lieder; und ein Körner ward unter dem Donner der Geschütze aus der mattherzigen Rhetorik knabenhafter Schillerschülerei zu wirklicher deutscher Mannes- und Dichterwürde erhoben. Seine begeisterten Worte, sowie die des frommen Arndt, klangen wieder im ganzen Volke; und hier auf einmal schien die innige Wirkung volksthümlicher Kunst ein neues Leben nationaler Dichtung ermöglichen zu sollen. Als aber der Friede eingetreten war, und nun eine solche wahrhaft deutsche Kultur von Männern, die zugleich Goethe's und Schiller's Jünger und Freiheitskämpfer waren, sich hätte bilden können, da begannen jene unseligen Verfolgungen gegen den, in den Machtsphären der geretteten

Staaten missverstandenen, jungen deutschen Geist; und mit reissender Schnelligkeit ging wieder verloren, was mühsam gewonnen und blutig bewährt worden war. Schier will es wie das eigentlich einzige Erträgniss der grossen deutschen Freiheitskämpfe aussehen, dass man gerade von dann ab die „Freiheit“ fast nur noch in der Gestalt der sich allmählich immer mehr vollziehenden Juden-Emanzipation auftreten sieht. In der That ist Alles, was von Seiten der Deutschen für die Bildung einer, ihrem nationalen Geiste entsprechenden Kultur zu thun unterlassen worden ist, einem reichbegabten nicht deutschen Stamme zu Gute gekommen. Dieser hat die Gunst eines für uns, als Deutsche, widerwärtigsten Geschickes mit seinen ungemeinen Fähigkeiten auf das Vorzüglichste auszunutzen verstanden. Es wäre eben so schlecht, wie unvernünftig, dem Begabten einen Vorwurf daraus zu machen, dass er seine Gaben zu seinem Nutzen zu verwerthen sich beeifert; vielmehr muss es eigenthümlich quälend für Denjenigen sein, der sich dieses thatsächlichen Verhältnisses bewust geworden ist, wenn er den Grimm über das von ihm selbst Versäumte — da ja leider die Deutschen ihm bereits so gut wie gänzlich fehlen, gegen die er ihn mit Hoffnung auf Verständniss zu richten hätte — nun gerade an Denen auslassen muss, welche in ihrer Art etwas Tüchtiges geleistet und ihre Schuldigkeit gegen sich selbst gethan haben. Freilich werden aber diese gewiss auch am Deutlichsten zu empfinden vermögen, dass wir mit Recht und in Wahrheit zu klagen haben, weil wir uns nicht zu rechter Zeit auf uns selber zu besinnen wussten, und werden insofern zwar entrüstet sich gebärdende, aber wirklich verständnissvolle Hörer unserer Klagen und unseres Zürnens sein.

Zu jener Zeit, als aus dem neugekräftigten deutschen Volkswesen unter der rechten Leitung und Pflege eine wahrhaft deutsche Kultur einzig sich hätte entwickeln können, da wäre es, innerhalb der Bildung einer solchen Kultur, auch einzig möglich gewesen, dem nun einmal unter uns gemischten nichtdeutschen Volksstamme zu derjenigen Freiheit zu verhelfen, welche für jeden Menschen das eigentlich wahrste und würdigste Glück bedeutet: zu der Freiheit einer vollen Entwickelung der eigenen Fähigkeiten in einem edelen *Dienste*, wie es der Dienst für eine echte, grosse deutsche Kultur sicherlich gewesen wäre. Obwohl es nicht zu denken ist, dass aus dem Nichtdeutschen jemals ein wirklicher Deutscher werden könne, und demnach auch nicht, dass die Arbeit des Nichtdeutschen zur eigentlichen höchsten nationalen Kulturproduktion würde beigetragen haben, so sollte doch wohl eine irgendwie geeignete Verwerthung der reichen Talente unserer nichtdeutschen Mitbürger als möglich sich annehmen lassen, bei welcher nicht das deutsche Wesen selber in den Dienst des Fremden gebracht worden wäre. Es würden dann zugleich mit den Talenten, durch welche dieser Fremde uns nun so glänzend übertrifft, auch Tugenden, durch welche er uns oft beschämen könnte, zu einer, als Mittel für unsere höchsten Zwecke, erspriesslichen Entwickelung haben gelangen können, während jetzt, da unser kulturbaares Volkswesen

von dem selbstbewusst vorwärtsstrebenden fremden Geiste zu sklavischer Heeresfolge in das Undeutsche verderblich mit fortgerissen worden ist, in Momenten mehrer oder minderer Ahnung des Geschenen, zunächst gewiss alle Bethätigungen jenes Geistes als widerwärtig, feindselig und geradezu schlecht uns erscheinen werden. Diess ist sicherlich eine Ungerechtigkeit; doch wie natürlich für ein jedes deutsche Gemüth! Ja, und selbst dann noch uns natürlich, wenn wir bereits an dem Punkte der klarsten Erkenntniss angelangt sind, dass wir, als wirklich Deutsche, allen Anspruch und alle Hoffnung auf ein eigenes Kulturleben fürderhin aufzugeben haben, indem wir die Durchführung einer neuen, uns zwar seltsam dünkenden, sogenannten internationalen Kultur denen überlassen, welche die Aufgabe der eigentlich modernen Zivilisatoren, als begabte, klarsichtige und energische Fremdländer, auf unserer heimathlichen Erde so vortrefflich zu lösen verstehen.

Doppelt schmerzlich aber freilich muss diese Erkenntniss in den Momenten der Erinnerung au eine Zeit auf uns wirken, in welcher wir noch eine Möglichkeit für eine ganz andere, eine deutschere Entwickelung unserer modernen Kultur vorhanden uns erträumen können. Um den Traum von dieser Möglichkeit uns überhaupt einigermaassen glaublich zu machen, bietet sich uns in der That nur ein einziges bestimmtes Beispiel einer solchen nationalen Verwerthung des fremden Elementes dar. Freilich musste dazu erst die Wundermacht des persönlichen Genius unter uns auftreten. Im grossen inneren Staatsleben hat diese Macht zu walten längst aufgehört: nur in der *Kunst* vermochte sie noch einmal sich uns zu offenbaren. Unsere nichtdeutschen Genossen nun können sich niemals ehrenwerther zeigen, als gerade, wann sie sich mit völlig selbstloser Hingebung einem solchen deutschen Genius anschliessen. Hier wird das fremde Element mit allen seinen reichen Begabungen wirklich einmal in dem rechten edelen Dienste thätig. Beobachten wir das Verhältniss der Anhänger Richard Wagner's zu ihm, so müssen wir einen eigenthümlichen Unterschied bemerken zwischen der Wirkung des Genius auf uns, ihm verwandte Deutsche und auf die ihrer Abstammung nach ihm Fremden, die sich in aufrichtiger Anhänglichkeit zu ihm gesellt haben. Nehmen wir auf beiden Seiten die besten Fälle an. Wir werden innig entzückt und ihm verbunden durch das Gefühl von einer längst verloren gemeinten, oft von uns selber vergessenen Kraft des eigenen deutschen Geistes, die uns in dem Genius sich wiederum als lebendig offenbart. Wir erkennen in ihm, was wir sind, und was wir sein können, und indem wir so den Glauben an unseren eigenen Werth wiedergewinnen und auch noch in der Zeit der höchsten Verzweiflung dennoch immer wieder auf unser Volk, dem solch ein Genius denn doch noch entstehen konnte, zu hoffen getrieben werden, so lieben wir ihn und in ihm das Beste unseres eigenen Wesens, das uns über uns selbst, über den schwächlichen Charakter unserer Zeit, wie über die Schranken unserer Individualität, hinaushebt. Ganz anders bei unseren nichtdeutschen Genossen. Sie erkennen in

dem Genius das, was ihnen fehlt und ewig fehlen muss, eben jenes echteste *Deutsche*, und dieses als ein wahrhaft Grosses und Gutes. Diess aber ist für die Meisten ihrer Stammesbrüder nur eine neue und schwerste Ursache zur Erbitterung, ja, zum Hasse gegen das Deutsche und den es offenbarenden Genius. Denn diesen Meisten zeigt es immer wieder überraschend und erschreckend das Eine des deutschen Wesens, was sie trotz allem Mühen und Arbeiten doch nicht sich aneignen, doch nicht durch ihre Aneignung auflösen können. Diejenigen unter ihnen aber, welche im Stande sind von der nationalen Erbosung über das Nichthaben und Nichtkönnen sich frei zu machen, diese Wenigen ergeben sich, mit dem grossen Bekenntnisse ihrer eigenen Schwäche, dann ganz und gar jenem *Anderen*, das ihnen zwar ein Fremdes, aber ein *Erhebendes* ist. Das wahrhaft Erhebende desselben besteht darin, dass sie ihren Stolz nun in der *Demuth* finden, ihre vielfältigen praktischen Fähigkeiten, sowie ihre vorzügliche Eigenschaft eines rastlosen *Eifers* und ihre edele Tugend einer festen, glühenden *Treue* diesem Fremden, Grossen und Guten zu weihen. So kommt es denn, dass ihre Freundschaft für den Genius moralisch sogar höher stehen kann als die vieler echtdeutschen Genossen. Eine so völlige Hingebung wird selbst in unseren heimischen Kreisen nur als seltene Ausnahme anzutreffen sein. Wir Deutsche nämlich, indem wir unser eigenes, deutsches Wesen vor uns in dem Genius und seinen Werken so stark und gross aufgewachsen ersehen, werden nur zu leicht stolz auf uns selber und finden uns darin wohl sogar zu eiteler widerspruchslustiger Eigensucht gegen die Person des Genius aufgestachelt. Von solcher Thorheit kann aber bei Denen nicht die Rede sein, die in ihm nur das grosse Fremde verehren, welches sie, aus ihrer tief empfundenen Unfähigkeit jemals wahrhaft Deutsch sein zu können, in die erhabene Sphäre des selbstlosen *Wirkens* für das grosse Deutsche, und aus diesem Grunde auch in die lebendige Sphäre eines wirklichen *Allgemeinmenschlichen* erlöst.

Erkennen wir nun diese eine Möglichkeit als erwiesen, so drängt sich uns die ernste Frage auf, ob Das zu wirken, was hier der einzelne *Genius* wirkte, nicht die Pflicht des selbstbewusst gewordenen *nationalen Geistes*, in der Person seiner Leiter und Pfleger, gewesen wäre, als nach den Freiheitskriegen das fremde Element bei uns zu üppiger Entwickelung sich zu regen begann. Die einzig sichere Antwort auf diese Frage lautet aber, dass die damals noch denkbare Möglichkeit jener Pflichterfüllung zu benutzen gänzlich versäumt worden ist. Das Deutsche, welches zur erhebenden Macht für die ihm dienenden Fremden geworden sein könnte, ist gar nicht zur selbständigen Entwickelung gelangt. Für diese Entwickelung zu sorgen ist vielmehr von seinen eigenen Leitern und Pflegern gerade jenen Fremden selber überlassen geblieben, welche nunmehr, sehr begreiflicher Weise, ihren eigenen, ganz friedlich erscheinenden, uns aber seitdem Unruhen und Nöthe bis zum Untergange bereitenden „Freiheitskampf" zu führen anhoben. Im

Verlaufe dieses seltsamen Kampfes ist es dann dazu gekommen, dass der nichtdeutsche Stamm sich allmählich auch aller wirklichen Anlagen der dabei fast unmerklich ihm unterworfenen Deutschen bemächtigt hat, um aus diesen, ohne sie doch im innersten Wesen verstehen und daheraus natürlich fortentwickeln zu können, einen jenes Wesen missgestaltenden Vortheil für sich zu ziehen. Allerdings konnte es dabei nicht zu den kraftvollen, grossen, originalen Erscheinungen einer natürlichen, unmittelbar wirkenden Produktionskraft kommen, welche eine eigenartige, nationale Kultur zu erzeugen vermag; es ist bei einem künstlichen, spekulativen Benutzen, Verwerthen, Anwenden, Uebertragen, Vermischen und Zurechtlegen geblieben, wie es eben dem Fremden mit dem fremden Gute sich einzig ermöglicht. Doch hat das überall einzig produktive Element des Nationalen darüber den höheren Anschein des *Internationalen* bekommen, und an die Stelle des ernsten Zeichens einer christlichen Volksgemeinde ist die bauschige Fahne der grossen *Humanität* aufgepflanzt worden. Für den Deutschen aber wird es immer beklagenswerth bleiben, dass der schöne Begriff des Internationalen, dessen lebendige Entfaltung, wie auf dem Gebiete der Kunst, so nun auch auf dem Boden der Politik, recht eigentlich aus dem Wesen des deutschen Geistes hätte hervorgehen sollen, — dass dieser Begriff nun gerade durch die Unterdrückung und Missgestaltung dieses selben Wesens von fremden Händen zum „Schiboleth" der Zeit erhoben werden musste, worüber zu guterletzt wiederum der Schleier des liberalen Nationalismus, von orientalischer Textur nach französischem Vorbilde, gehängt worden ist. Und nicht minder beklagenswerth ist es für uns, dass mit der Vertretung des edelen Begriffes der Humanität durch jene talentvollen und vielgewandten Fremden, welche ihn aus der Zeit ihrer Verfolgung als sehr persönlichen Wunsch für sich mitgebracht hatten, eben dieser Begriff von dem, ihnen natürlich verhassten, Geiste des *Christenthumes* getrennt worden ist, sodass Beides sogar als feindlich sich gegenüber gestellt werden konnte. Hätte nicht vielmehr eine auf dem echten Christenthume beruhende Humanität eben so sehr erst als wahrhaft lebensvolle, produktive Kraft sich entfalten sollen, wie die aus dem nationalen Wesen natürlich entsprosste Thätigkeit eines Volkes es zu sein pflegt? Unleugenbar ist ja freilich durch unsere modernen internationalen Humanitätsbestrebungen mancherlei Gutes und Nützliches zur Erleichterung des menschlichen Lebens und Handelns, des Unterkommens und des Verkehres, erreicht worden, was sich den Erleichterungen menschlicher Arbeit durch die moderne Technik zur Seite stellen lässt. Man muss sich nur immer fragen, zu welchem höheren, eigentlich menschlichen *Zwecke* solche Erleichterungen des Lebens und Wirkens erstlich uns verschafft, und dann von uns angewendet werden, und w o h i n denn der darin sich bekundende, so hoch gepriesene moderne „Fortschritt" uns führen solle? Gerade solche erhabenen, auf das Höchste, das Ueberpersönliche, Allgemeinmenschliche sich beziehenden Begriffe, wie Internationalität und Humanität, sollten, wenn sie wirkliches Leben gewännen

weit über alles Mechanische und Materielle der Mittelbeschaffung hinaus, mit bestimmtester Deutlichkeit den edelsten Zweck menschlichen Daseins in einer grossen Kultur uns ermöglicht zeigen. Wir aber müssen mit wahrem Grauen bemerken, wie sogar das lebendige *Gefühl* für das Edele und Grosse immer mehr im Schwinden begriffen, wie die Moral zu einer kaufmännischen Abwägung zwischen Soll und Haben, und der hohe Muth der Menschlichkeit zu schwächlich konventioneller Konnivenz entartet ist. Die Herzlosigkeit, Roheit und Gemeinheit ist dagegen auf das Erschreckendste im Wachsen begriffen, was bei jeder das Volksgemüth gewaltiger bewegenden Gelegenheit alsbald furchtbar hervortritt. Das Herz der Menschheit ist nicht im Geringsten gebessert, aber auch ihr Sinn nicht im Mindesten weiter zum Grossen und Hohen gereift worden. Ihre sogenannten modernen „Errungenschaften" haben auf keinem Gebiete als von wirklich innerlich beglückender, erhebender und veredelnder Macht sich erwiesen. Es bleibt zumeist nur eben bei *Begriff, Abstraktion, Phrase* und *Schein*, nach der Etikette unseres konstitutionellen Jahrhunderts: aber kein lebendiger Herzschlag will darinnen wirken! Die natürliche Entwickelung des nationalen Wesens ist gewaltsam unterbrochen, und eine fremde Strömung hinein gelassen worden, die nun, auf ihre Weise den Boden der Entwickelung selber umwandelnd, ein eigenthümliches modernes Leben aus demselben hervorwachsen macht. Während sonst die grossen Kulturideen den Instinkten des Volksgeistes entblühten, welche sich in einzelnen genialen Persönlichkeiten verkörpert hatten, so werden jetzt die Ideen, von dem Treiben des eigentlichen Lebens losgelöst, nur als unproduktive Blender künstlich davor gehalten. Wahrhaft produktiv aber ist nur der Grund einer lebendigen Religion oder eines nationalen Bewusstseins, und jeder Genius bringt sich einen solchen Lebensboden mit, und sein Wirken ist ein stätes Versuchen ihn auch um sich herum in einer Allgemeinheit empfangender Seelen auszubreiten.

Wenn dagegen alle jene unsere modernen Errungenschaften, welche das Unnationale ihres Wesens hinter dem stolz zur Schau getragenen Stämpel des „Internationalen" verbergen wollen, ihre grosse weltgeschichtliche Kulturprobe eben deshalb nicht zu bestehen vermögen sollten, weil sie nicht in natürlicher Entwickelung auf dem gesunden Boden des eigenen Volksgeistes gewachsen sind, dann wird es auch geschehen, dass, nachdem aus der Geschichte bereits ein Geschäft geworden, dieses Geschäft endlich zu einem Bankerott führt, der uns alle mitsammen, wes Stammes wir seien, in den Untergang reisst. Die grosse Barbarei, als der Schluss dieser gewaltig sich dünkenden Anstrengungen für den Fortschritt der modern-internationalen Zivilisation, welch Letztere wir an der Stelle einer deutschen Kultur um uns her erwachsen sehen müssen: sie meldet sich bereits in vielerlei drohenden Anzeichen; und wenn sie über Europa sündfluthartig hereinbricht, so wird Deutschland die Hauptschuld daran tragen: *Deutschland*, das seine Kulturaufgabe versäumte, weil einst in entscheidender Zeit diejenigen, welche die Deutschesten der Deutschen

hätten sein sollen, aus traurigem Missverständnisse es dahin brachten, dass der Nation, die so viele mannhafte Kraft auf den Schlachtfeldern gezeigt hatte, ihre Kraft auf dem Felde der eigenen Kulturbildung und des Volkslebens jammervoll gebrochen werde.

Nirgends wohl bot sich ein bequemerer Boden zur Arbeit dar für die freiwerdende Kraft eines fremden Stammes, als in diesem Deutschland nach den Freiheitskriegen. Leider nur war eben gerade das Deutsche einestheils das allerwenigst dafür geeignete Wesen, solche Bearbeitung, Vermischung und Vernutzung durch Fremde zu ertragen; und anderentheils liess es sich von dem Fremden auch gar nicht im vollen Sinne „angeeignet" werden, sondern musste ihm immer in gewissem Maasse fremd bleiben. Es besteht da ein ungemeiner Unterschied zwischen dem Deutschen und etwa dem Romanischen, mit welch Letzterem sich zu verschmelzen dem fremden Geiste leichter und unschädlicher gelingen zu können scheint. Um diesen Unterschied einigermaassen zu begreifen, beachte man nur ernstlich die Verschiedenheit der *Sprachen.*

Die Sprache ist nicht ein Willkürliches; sie ist das tief im Volksgeiste wurzelnde, deutlichste Merkzeichen für dessen Eigenart. Nichts ist geeigneter uns über dieselbe aufzuklären, als ein eindringender Blick in das Wesen der Sprache. Nun aber ist es bekannt, dass die romanischen Sprachen *abgeleitete* sind von gewissen *italischen Dialekten*, zu denen auch das Lateinische der Römer gehörte, welche Dialekte also im Stammbaume der europäischen Sprachfamilie selber erst einem *germanischen* Dialekte, sagen wir etwa: dem Altsächsischen und Niederdeutschen, an Ursprünglichkeit gleich stehen. Man betrachte das Französische. Die Sprache selbst hat Form und Gehalt verloren; ihre Flexionsformen haben sich abgeschliffen, ihre Bedeutungssilben oder Wurzeln haben keinen Widerstand geleistet gegen die, sogar den Akzent ihnen raubende, sinnlose Behandelung der Laute durch die Sprechorgane, die sich eine nicht tief im Wesen eines echtbürtigen Volksgeistes wurzelnde Sprache so bequem wie möglich machten, indem es den Sprechenden oben nur noch auf ein konventionell geformtes *Reden* ankam, woraus dann wiederum eine *rhetorische Kunst* zu machen die Franzosen sich vorzüglich angelegen sein lassen. Da die eigentliche Sprache ihren inneren lebendigen Werth ganz eingebüsst hatte, musste eine so zu sagen polizeilich einschränkende, nicht sprachliche, sondern logische Form dafür eintreten, um sie vor völliger Verrottung zu bewahren. Dieser logisch-gramatische Formalismus des Franzosen macht nun wieder aus dem gründlich verderbten Naturprodukte ein Kunstwerk. Eine solche Kunst kann aber der talentvolle Fremde sich wohl aneignen, und er wird dabei nichts Wesenhaftes sich anzueignen brauchen, noch mit der Aneignung und Anwendung schädlich auf ein Wesenhaftes einwirken. Der tieflebendige Grund der Sprache wird dabei nicht berührt, was hingegen bei einem Volksgeiste der Fall sein müsste, welcher nicht abgeleitet ist sondern ursprünglich — wie der *Deutsche.*

Auch unsere Sprache hat, trotz allen Verlusten an der alten starken Form, doch noch immer recht kraftvolle Formen sich bewahrt, und, was das Wichtigste ist: sie hat Wurzeln, die an Lautgehalt nichts eingebüsst haben, und die daher auch noch als Wurzeln, als Träger der Bedeutung des Wortes, im Sprachbewusstsein existiren können und, indem sie also bewusstermaassen die Bedeutung des Wortes enthalten, auch den Ton, den Akzent, auf sich fesseln. Die deutsche Sprache ist ihrem Wesen nach immer noch im ernstesten Sinne eine wirkliche *Sprache;* sie ist nicht ein künstlich gepflegtes Topfgewächs, sondern eine, wenn auch vielfach wild in's Kraut geschossene, und andererseits wiederum wüst beschnittene, aber doch noch durchaus im Boden des Volksgeistes, der sie schuf, selber lebendig wurzelnde Naturpflanze. Eine solche Sprache lässt sich nicht so ohne Weiteres, auch vom grössesten Talente nicht, durch fremden Geist „aneignen" Je näher der Fremde, nach dem Grade der Sprachverwandtschaft, dem Deutschen steht, je eher wird ihm vielleicht theilweise die Aneignung gelingen; daher z. B. der Franzose, unser europäischer Vetter, in welchem auch das fränkisch-burgundisch-normannische Blut noch nicht ganz versiegt sein dürfte, sich gegebenen Falles wirklich verdeutschen kann, wofür Chamisso ein glänzendes Beispiel ist. Der Semit aber ist nicht nur dem europäischen, sondern selbst dem indogermanischen Stamme fremd. Mit dem Letzteren hat er nur das physiologische Element der Urraçe, das Kaukasische, oder richtiger: Mittelländische, gemein, als welches man sich nach den Grundtypen der Schädelbildungen zu bestimmen versucht, wogegen es mit der eigentlichen Sprachverwandtschaft aber nicht zusammen hängt. Die Abzweigung von einem ursprünglich gemeinsamen Stamme, wenn man diese Hypothese für jetzt will gelten lassen, läge in den fernsten Urzeiten der Menschheit. Hier gähnt also eine gewaltige, unüberschreitbar dünkende Kluft; und was von der Sprache gilt, das gilt auch vom Volksgeiste, der sich darin seine unmittelbarste Aeusserung schafft. Die „internationale Bildung", die „humane Zivilisation", alle diese schönen Begriffe unserer Zeit —, wo es sich um wahrhaft lebensvolles Produziren und natürliche Kulturbildung handelt, da helfen sie nimmermehr über jene uralte, im Wesen der Arten begründete Kluft hinweg. Natürliche, grosse Kulturen konnten um so kräftiger erwachsen, in je individuellere, nationale Theile das ursprüngliche Ganze der Menschheit sich schied. Aus der Wiedervermischung derselben ist weder die ursprüngliche Ganzheit wieder zu gewinnen, noch eine Kultur von der Kraft und Eigenartigkeit jener nationalen Einzelbildungen zu ermöglichen. Allein aus dem Gefühle von dieser in der Tiefe gähnenden Kluft erklärt sich andererseits auch die mächtige Bildungsbestrebung unserer, dadurch in der Sicherheit ihrer Ansprüche gestörten fremdartigen Mitbürger, womit sie auf der Höhe einer für sie so günstigen Zeit gewaltsam die Kluft zu überbrücken sich bestreben und vergessen machen wollen; welches erstaunenswerth eifrige Bemühen ihnen dann allerdings wiederum über uns versumpfendes Geschlecht

eine unleugenbare Gewalt verleiht. Nur kann wohl die Bildung, um welche, und mit welcher sie so rastlos sich bemühen, eine geschickte Benutzung der Volksanlagen durch erweiterte Kenntniss lehren, führt jedoch niemals zurück in jene Urtiefe des menschlichen Wesens, als in die Quellstätte des Volksgeistes und seiner Sprache. Sie weiss sich mit den Unmöglichkeiten geschickt abzufinden, aber sie hebt sie nicht auf. So leitet denn diese moderne Bildung unsere nichtdeutschen Mitbürger immer weiter vom wirklich deutschen Wesen fort; uns selber aber, die wir uns ungeschickt genug bestreben jene eifrigen Bildungsleistungen nachzuahmen, uns schleppt sie widerstandslos hinterdrein aus der Heimath unseres eigenen Geistes, auf dem noch immer die Morgenweihe grössester Genien ruht, in die Fremde einer kaltabstrakten, künstlichen Internationalität, wie sie ein Volksstamm wohl herzustellen suchen musste, der nirgends mehr wahrhaft heimisch und weder in eigener Sprache noch in nationalem Leben mehr produktiv war. Und so verfehlen wir gänzlich das uns von unserem Genius gesteckte, erhabene Ziel jener anderen lebendigeren und edleren *Internationalität*, wie sie, im schönsten Sinne der einzelnen unter uns erstandenen unsterblichen Söhne des deutschen Genius selbst, gerade aus den heimischen Kräften unseres *Deutschthums* sich entwickeln sollte.

In welcher Form die beiden sich fremden Volksstämme mit einander sich „abgefunden“ haben, das erhellt nun abermals aus dem heutigen Zustande unserer *Sprache*, des Styles unserer modernen Litteratur. Da ein direktes Aneignen nicht möglich war, so musste ein fremdes Hilfsmittel noch herbeigezogen werden. Das dritte Element, welches als Auxiliar die Vermittelung zwischen Semitenthum und Germanenthum bilden sollte, war aber, gerade wie bei unseren modernen politisch-sozialen Fortschrittsbestrebungen, das Franzosenthum, welches einerseits uns Deutschen näher stand als das Semitenthum, und andererseits von diesem leichter konnte angeignet werden als das Germanenthum. Wir bemerken hier eine Wiederholung des schon zur Zeit des Wiedererwachens des deutschen Geistes Erlebten, doch unter wie ganz anderen Verhältnissen! Damals ging der deutsche Geist daran, sich durch die Wirksamkeit genialer Meister eine litterarische Weltstellung zu gewinnen, und auf diesem Wege überwand er, kraft seines, in den Meistern verkörperten, eigenen Wesens, die Gefahren des Anfangs ergriffenen fremden Mittels. Jetzt gilt es dem nichtdeutschen Geiste sich Stellung in der deutschen, von den Genien verlassenen Litteraturwelt zu gewinnen, und mit dem talentvoll dazu ergriffenen Mittel überwindet und vertilgt er allmählich das deutsche Wesen in Sprache und Litteratur. Wir hatten nach Goethe nichts weiter nöthig, als immer mehr zu lernen *deutsch* zu sein gleich ihm. Das Franzosenthum konnte uns dabei eben so wenig mehr helfen, als der französische Revolutionsgedanke dem deutschen Volkswesen. Wer jenes Hilfsmittels noch bedurfte, gehörte nicht dem Deutschen an. Jetzt sehen wir überall nur das grosse deutsche Versäumniss, das schreckliche Nichtsgelernthaben, und

daher ein ganz undeutsches Verweisen auf die Meister des Styles jenseits des Rheines. Dabei aber dünken sich unsere dahin verweisenden modernen Litteraturmeister und Sprachbildner in der That nicht viel weniger als *neue Lessinge* zu sein. Sind sie doch auch ausgesprochen *kritischen* Geistes, nur mit dem bedenklichen Unterschiede, dass sie dabei, trotz mancher Bemühung, es nicht fertig bringen, uns, wie Lessing es vermochte, ein *deutsches Lustspiel* zu schaffen. Vielmehr mag ihr kritisch zersetzender, weil fremd über das Deutsche kommender Geist von „Minna von Barnhelm“ gar nicht viel wissen. Hier ist ihm eben das ihm fremdartige echt Deutsche anstössig, wodurch sich Lessing's Wesen und Wirken so gewaltig weit von aller modernen Sprach- und Stylmeisterei unterscheidet. Die Schuld aber schiebt der fremde Geist, der doch gerne für deutsch gelten will, und mitunter sogar von Geburt deutsch, aber dem Deutschen gründlich entfremdet ist, auf das in Lessing's Werke *Veraltete*, also auf das einmal *zeitgemäss Gewesene*. Und doch will und kann er andererseits selber lediglich Zeitgemässes für das Heute, also Veraltetes (d. h. Nichtiges) für die Zukunft schaffen, in die er doch wiederum ewig „fortschreiten“ möchte. Diese Bemühung um das Zeitgemässe bewährt sich dann auch in der Ausbildung seiner modernen Sprache, welche, da die „Zeit“, in der wir leben, und der sie „gemäss“ sein soll, uns fast nichts original und produktiv Deutsches mehr aufweist, nur erst mit Hilfe des Fremden zu Stande gebracht wird. So wird „Minna von Barnhelm“ verworfen, dafür aber Sardou oder Augier empfohlen — empfohlen als Muster für *Sprache*, für *Styl* und für *Kunst*. Denn selbst unsere grossen klassischen Dichter, so heisst es in unseren tonangebenden litterarisch-kritischen Wochenschriften, hätten uns schon eigentlich auf Abwege geführt, weil sie sich nicht nach jenen „ewigen Gesetzen“ gerichtet hätten, nach denen die *französische* Kunst, und zwar: die Kunst der Verfertigung moderner Bühnenstücke arbeite, als welche man von Sardou und Augier schliesslich auf Molière zurückzuführen sich den gelehrten Anstrich gibt, in der richtigen Voraussetzung, dass die allerwenigsten der „gebildeten“ Leser wirklich etwas Genaueres von Molière's theatralischer Kunst kennen dürften. In diesem Tone redet unsere moderne Journalistik zu uns Enkeln der grossen nationalen Genien und ihrer Genossen und Jünger, und will uns dann damit trösten, dass sie uns autoritativ versichert: wir seien selber durchaus nicht etwa nur „Epigonen“, sondern hätten denn doch jene niedrige „Begabungsstufe“, auf welcher Werke wie der *„Geisterseher“*, die *„Wahlverwandtschaften“* und *Schiller's Gedichte* geschaffen wurden, um ein Bedeutendes bereits überschritten. Die Autorität des modernen „Ritters vom Geiste“ spricht es aus, und die Autorität des modernsten Ritters der „Gegenwart“ ruft ihm den Beifall zu. Das wahrhaft Deutsche ist jenem, in unserer „Jetztzeit“ noch wirklich lebendigen, arbeitenden, sich bildenden und zur Herrschaft durchdringenden Volksgeiste nicht verständlich und kann es nicht sein; daher wird das Ausserdeutsche herangezogen und inmitten der

vollständigen Armseligkeit deutscher Produktion als nun allerdings anstaunenswerthes Muster aufgestellt.

Dabei ist nun Etwas noch besonders bemerkenswerth. Die Nachahmung des Franzosenthumes leistet nämlich eben so sehr der sprachlicheu *Lotterei*, als wie dem konventionellen stylistischen *Formalismus* Vorschub. Die *Lotterei* ergiebt sich aber weit weniger aus einer direkten Nachahmung der fremden Sprache, was immer eine Art von Mühe erfordern würde. Sie entsteht vielmehr bei einer gewissen hastigen Verkörperung einer missverständlichen Auffassung des französischen Geistes in der Form des deutschen Styles. Die missverständliche, weil gänzlich oberflächliche Auffassung des französischen Geistes, nämlich als eines überhaupt leichtfertigeu, hat sich im deutscheu Bewusstsein mit thörichtem Stolze auf eigene Solidität und Gründlichkeit derart festgesetzt, dass sie nun den deutscheu Schriftsteller dazu verführt, Solidität und Gründlichkeit schlechthin fahren zu lassen, um auf *eingebildete* französische Art recht dreist und bequemlich Lotterei zu treiben, sobald das deutsche Wesen ihm nicht mehr behagt oder ganz unverständlich geworden ist. Der *Formalismus* dagegen beruht auf einem wirklichen Studium, oder doch auf ernstlicherem Beachten der vorzüglichen Eigenthümlichkeiten der französischen Sprache und der Art ihrer Behandelung. Wenn also jene Manier der Lotterei sich aus einem deutschen Irrthume über das Wesen des französischen Geistes, diese Manier des Formalismus aber aus einer wesentlich nichtdeutschen Sorge um die nothwendig dünkende beste Benutzung der fremden Vorzüge erklären lässt, so ist damit zugleich eine weitere Erklärung für die leider kaum mehr abzuweisende Beobachtung gegeben, dass gerade die nichtdeutschen unter den deutschen Schriftstellern mit jener eingelernten französisch-formalen Kunst bereits eifrig dabei sind, sich einen ganz glatten und reinlichen Styl, wenn auch ganz undeutschen Geistes, auszubilden, sodass sie nun bald wirklich als die Muster und Meister der neudeutschen Bildungssprache dastehen, während der Deutschgeborene selbst, wenn er nicht seinem nationalen Individualismus in allerlei stylistischen Gesuchtheiten und Verdrehtheiten noch einmal Ausdruck zu geben sich sorglich bemüht, vielmehr es vorzuziehen scheint, die oben geschilderte Lotterei sich weiterhin zum Muster zu nehmen und damit die Verrottung seiner Sprache unbekümmert fort zu besorgen. Der ernstlich gebildete nichtdeutsche Schriftsteller schreibt, wenn wir nicht irren, schon heut zu Tage bei uns einen eleganteren und verständigeren Styl als der arme Deutsche, der immer nur den Schaden davon hat, und auch nichts Besseres davon haben zu wollen scheint, wenn Jener aus der jeweiligen Situation sich staunenswerth klug, gewandt und fleissig seinen Vortheil zieht. Bestenfalls kann ja dieser arme Deutsche den geschickten Fremden nur wiederum schwerfällig nachahmen, da er dessen Gewandtheit, trotz allen etwaigen individuellen Stylschrullen, doch nun einmal nicht mehr durch eigene wahrhaft originale deutsche Produktionskraft zu

überbieten vermag. In dieser traurigen Lage bietet sich ihm dann allerdings die Anwendung der blossen Lotterei als das bei Weitem Bequemere dar.

Zwar ist es unleugenbar, dass, was wir hier als Verlotterung unserer Sprache bezeichnen, vornehmlich erst durch die *„fremden Federn“* über sie gekommen, als die leblosen Manieren erkalteter Klassizität, philisterhafter Pedanterie und verwelkter Romantik dafür einen trefflichen Grund darboten. Man braucht nur an die Erscheinung des Heine'schen Talentes zu denken, um zugleich zu erkennen, dass unter Umständen das Verderbliche selbst auch als Wohlthat empfunden werden kann. Auch ist der seither zur Weltmacht angeschwollene *Journalismus*, welcher die unermessliche Oberfläche der modernen Litteratur bildet, noch heute wesentlich in den Händen jener Fremden, die gerade durch ihn sich zu Vetretern der Deutschen in allen ihren Interessen aufgeschwungen haben. Und dieser selbe Journalismus befördert die völlige Verlotterung der Sprache ersichtlich von Tag zu Tag, mit jeder Morgen- und Abendnummer, die in fliegender Hast zusammengestellt, gedruckt und unter das Publikum geworfen wird. Unsere modernen litterarischen Volksvertreter wissen aber recht gut, dass dieser journalistische Jargon eben nicht jene Solidität besitzt, deren Prädikat sie mit ernstlichem, uns beschämendem Bemühen auch für ihre Behandeluag der Sprache anstreben. Wo sich ihre Schriftstellerei über die gewöhnliche Journalschreiberei erhebt, da nimmt sie sich jetzt schon in Acht, hört auf zu lottern und arbeitet in Revuen, Rundschauen und Monatsheften, sowie in Broschüren und gelehrten Werken, mit Vermeidung aller lästigen älterdeutschen Pedanterie und Schwerfälligkeit, an dem seltsamen Kunstwerke der populären modernen Prosa.

Aber selbst wenn wir, verleitet etwa durch einige besonders auffällige Beispiele geschickter Behandelung der Sprache seitens nichtdeutscher Schriftsteller, bei dieser Annahme noch in einer Täuschung befangen wären, wir würden dennoch es als die über kurz oder lang wohl zu erfüllende Aufgabe gerade dieser Art unserer schriftstellernden Staatsgenossen zu bezeichnen haben, dass sie, deren Stamm durch seinen herrschend gewordenen Einfluss in wesentlicher Weise uns das moderne *Leben* geschaffen hat, für dieses Leben auch die entsprechende *Sprache* schaffen und sich um den richtigsten Gebrauch derselben bemühen müssen. Dass sie dieses können, und zwar besser können als wir Deutsche, lässt sich schon aus dem Umstande entnehmen, dass ihnen, den internationalen Fremden, jene unnationale Modernität weit besser zu Gesichte steht, als uns, welche wir in selbiger Modernität mit nichten gleich ihnen ein höheres Kulturziel der Entwickelung unseres eigenen Wesens zu erstreben haben. Dann aber auch ist es immerhin doch für uns die *eigene*, uns ursprünglich eingeborene Sprache, in deren Verrottung unser nationaler Geist, mit der traurigsten Nothwendigkeit einer historischen Entwickelung, nun ganz hilflos gleichsam hineingewirbelt worden ist, dergestalt, dass wir als Deutsche überhaupt gar nicht wieder uns da heraus retten können. Wir könnten diess vielmehr nur als selber völlig *Moderngewordene*, wobei, wie bei allem modernen

Wesen, eben die nichtdeutschen Talente und Arbeitskräfte, aus eigentlichstem Kulturberufe, uns doch wiederum erst die besten Muster darbieten würden. Wenn der nichtdeutsche Geist der fremden Sprachen sich geschickt durch äussere Aneignung ihrer Gesetze und Eigenthümlichkeiten zu bemächtigen weiss, so wird ihm dieses erst recht bei einer Sprache gelingen, die, wenn zwar ursprünglich und in ihrer lebendigen Echtheit ihm die fremdeste, nun durch ihn selbst bereits zu einem gerade ihm, seinen Kulturbestrebungen und - bildungen, entsprechenden Jargon geworden ist, welchen er, ohne innere Verworrenheit, klar und ruhig, nach den mit angeborenem Geschicke gelernten Regeln, äusserlich zu behandeln und mit vorsichtiger Achtsamkeit in eine gewisse stylistische Reinheit zu bringen vorzüglich im Stande sein wird. Noch nie hat jener eifrige Stamm die Lösung einer Aufgabe unterlassen, wozu er befähigt war; und so wird er, als der spezifisch dazu Berufene, auch diese lösen, wodurch zwar nicht der deutschen Sprache ein Heil, doch aber dem modernen Deutschen die Wohlthat irgend einer Sprache gebracht werden kann. Allerdings ist auch diese Arbeit nicht etwa von produktiver, sondern von *kritisch-negativer* Art, indem sie sich lediglich auf die Fernhaltung der in unseren Styl eingerissenen logischen Unsinnigkeiten und Unklarheiten, der so überwuchernden Blüthenpracht falscher Bilder, der unfranzösisch plumpen und schwierigen Perioden oder der neudeutsch leichtfertigen Verkürzungen der Formen und Ersparnisse der Worte beschränken muss. Was aber dabei herauskommen kann, und bei dem Talentvollsten, trotz allen noch unvermeidlichen Rückfällen in die Verrottung und Verlotterung, wirklich bereits herauszukommen scheint, das ist eben Das, was zum Anfange dieser Betrachtung als die einzige Möglichkeit, wenigstens unsere prosaische Sprache vor einem völligen Untergange zu retten, bezeichnet worden war: eine durch logisches Denken in ihrem Verfalle aufgehaltene und in erträgliche formale Ordnung gebrachte moderne Schriftsprache.

Nur — *deutsch* ist diese Sprache nun und nimmermehr; und daher kann sie auch nicht die Sprache wahrhaft deutschen *Kunstwerkes* sein! —

Hiermit sind wir an den Punkt gelangt, wohin uns unsere bisherige historische Betrachtung führen sollte. Wir können den dabei verfolgten Gang der letzten Entwickelung unserer Sprache in Kürze nochmals folgendermaassen schildern. In derjenigen Periode des Sprachlebens, welche überall nach natürlichem Gesetze bereits einen Verfall der Sprachform mit sich bringt, war unserer deutschen Sprache durch das Auftreten einiger erhabener Meister der unschätzbare Vortheil einer nochmaligen künstlerischen Neubelebung geworden. In derselben Periode aber wird durch unglückliche äussere, geschichtliche Umstände dieser ihr eben gewordene Vortheil alsbald wieder aufgehoben, oder doch nicht ausgenutzt, und dafür die natürliche Neigung zum Verfalle durch das Eindringen eines fremden Elementes, das sich die Sprache auf seine Weise anzueignen sucht, in ausserordentlichem Grade bestärkt. Bei diesem,

aus einem intimen Unverständnisse für den Geist der deutschen Sprache erwachsenden Verderben derselben stürzen sich nun auch die Deutschen jenen, nur den Geboten ihrer eigenen Natur folgenden Fremden nach. Ja, als durchaus befangen in dem elenden Zustande des Verfalles ihres eigensten Ausdrucksmittels, übertreffen sie Jene endlich sogar durch ungestörte Beförderung des Verfalles mittels unzähmbarer Lotterei. Die Fremden dagegen stehen frei der Sprache gegenüber und wissen sie, kosmopolitischen Blickes, mit den anderen Kultursprachen, als mit einem ihnen nicht fremderen Sprechmaterial, überlegen zu vergleichen. Diese eigenthümliche Stellung verleiht ihnen die Ruhe sich allmählich wieder soweit zu fassen, dass sie der Aufgabe bewusst werden: sich etwas in gewisser Weise stylistisch Anständiges, logisch Verständiges und dem modernen Wesen, welches sie vertreten, Entsprechendes aus der angeeigneten Sprache herauszubilden, was ihnen mit Hilfe einer Benutzung ausserdeutscher Muster konventionell-formalistischer Sprachbehandelung immer mehr gelingen wird. Dass aber dieses also Erreichte bei alledem etwas wahrhaft Deutsches nicht sei und niemals werden könne, das musste uns zugleich aus der Betrachtung jener geschichtlichen Umstände erhellen, welche eine derartige Sprachentwickelung möglich werden liessen. Wir haben sehen müssen, wie aus unserem ganzen Volks- und Staatswesen, unter unglücklichen politischen Verhältnissen, und mit dem dabei gedeihenden Wachsthume der Macht des freigewordenen fremden Elementes, die Deutschheit mehr und mehr geschwunden ist, sodass wir heut zu Tage überall die schrecklichsten Anzeichen unserer völligen Entfremdung von uns selber zu erblicken haben, und, hätten wir glücklich eine Auflösung der Räthselfrage: was ist deutsch? gefunden, wir alsbald in die traurigste Verlegenheit uns gebracht finden würden, wenn wir nun die Frage beantworten sollten: wo ist das Deutsche? Wir haben zugleich gesehen, wie es mit Hilfe desselben Elementes, welches uns so gründlich entdeutscht hat, nunmehr gelungen ist, eine moderne Sprache uns zu verschaffen, die sich den Forderungen des undeutschen Lebens und Denkens vollkommen fügt. Daraus ergiebt es sich schliesslich zweifellos: dass diese Sprache selber durchaus *undeutsch* sein muss, zumal eine so urwüchsige Sprache, wie die *wahrhaft deutsche* es ist, sich nimmermehr zu jedem beliebigen, gänzlich von ihrem eigensten Wesen verschiedenen Zwecke würde gefügig machen lassen, ohne dieses Wesen auf das Tiefste geschädigt sehen, ja endlich selber ganz aufgeben zu müssen.

Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber,

Verfasser der Schrift:

„Die Folterkammern der Wissenschaft."

Lieber, hochgeehrter Herr!

Sie trauen mir zu, auch durch mein Wort der neuerdings durch Sie so energisch angeregten Unternehmung gegen die Vivisektion behilflich werden zu können und ziehen hierbei wohl die vielleicht nicht allzugeringe Anzahl von Freunden in Betracht, welche das Gefallen an meiner Kunst mir zuführte. Lasse ich mich durch Ihr kräftiges Beispiel zu einem Versuche, Ihrem Wunsche zu entsprechen, unbedingt hinreissen, so dürfte weniger mein Vertrauen in meine Kraft mich bestimmen, Ihnen nachzueifern, als vielmehr ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit mich antreiben, auch auf diesem, dem ästhetischen Interesse scheinbar abliegenden Gebiete den Charakter der künstlerischen Einwirkung zu erforschen, welche von vielen Seiten her bisjetzt mir zugesprochen worden ist. —

Da wir in dem vorliegenden Falle zunächst wiederum demselben Gespenste der „Wissenschaft" begegnen, welches in unserer entgeisteten Zeit vom Sezirtische bis zur Schiessgewehr-Fabrik sich zum Dämon des einzig für staatsfreundlich geltenden Nützlichkeits-Kultus aufgeschwungen hat, muss ich es für meine Einmischung in die heutige Frage von grossem Vortheil erachten, dass bereits so bedeutende und vollberechtigte Stimmen Ihnen zur Seite sich vernehmen liessen und dem gesunden Menschen-Verstande die Behauptungen unserer Gegner als irrig, wenn nicht trügerisch offen legten. Andererseits ist allerdings von dem blossen „Gefühle" in unserer Angelegenheit ein so grosser Aeusserungs-Antheil in Anspruch genommen worden, dass wir dadurch den Spöttern und Witzlingen, welche ja fast einzig unsere öffentliche Unterhaltung besorgen, günstige Veranlassung boten, die Interessen der „Wissenschaft" wahrzunehmen. Dennoch ist, meiner Einsicht gemäss, die ernstlichste Angelegenheit der Menschheit hier in der Weise zur Frage erhoben, dass die tiefsten Erkenntnisse nur auf dem Wege der genauesten Erforschung jenes verspotteten „Gefühles" zu gewinnen sein dürften. Gern versuche ich es, mit meinen schwachen Kräften diesen Weg zu beschreiten.

Was mich bis jetzt vom Beitritte zu einem der bestehenden Thierschutz-Vereine abhielt, war, dass ich alle Aufforderungen und Belehrungen, welche ich von denselben ausgehen sah, fast einzig auf das Nützlichkeitsprinzip begründet erkannte. Wohl mag es den Menschenfreunden, welche sich bisher den Schutz der Thiere angelegen sein lassen, vor allen Dingen darauf ankommen müssen, dem Volke, um von ihm eine schonende Behandlung der Thiere zu erreichen, den Nutzen hiervon nachzuweisen, weil der Erfolg unserer heutigen Civilisation uns nicht ermächtigt, andere Triebfedern als die Auf-

suchung des Nutzens für die Handlungen der staatsbürgerlichen Menschheit in Anspruch zu nehmen. Wie weit wir hierbei von dem einzig veredelnden Beweggrunde einer freundlichen Behandlung der Thiere entfernt blieben, und wie wenig auf dem eingeschlagenen Wege wirklich erreicht werden konnte, zeigt sich in diesen Tagen recht augenfällig, da die Vertreter der bisher festgehaltenen Tendenz der Thierschutz-Vereine gegen die allerunmenschlichste Thierquälerei, wie sie in unseren staatlich autorisirten Vivisektions-Sälen ausgeübt wird, kein giltiges Argument hervorzubringen wissen, sobald die Nützlichkeit derselben zu ihrer Vertheidigung zur Geltung gebracht wird. Fast sind wir darauf beschränkt, nur diese Nützlichkeit in Frage zu stellen, und würde diese bis zur absoluten Zweifellosigkeit erwiesen, so wäre es gerade der Thierschutz-Verein, welcher durch seine bisher befolgte Tendenz der menschenunwürdigsten Grausamkeit gegen seine Schützlinge Vorschub geleistet hätte. Hiernach könnte zur Aufrechterhaltung unserer thierfreundlichen Absichten nur ein staatlich anerkannter Nachweis der Unnützlichkeit jener wissenschaftlichen Thierfolter verhelfen: wir wollen hoffen, dass es hierzu kommt. Selbst aber, wenn unsere Bemühungen nach dieser Seite hin den vollständigsten Erfolg haben, ist, sobald einzig auf Grund der Unnützlichkeit derselben die Thierfolter durchaus abgeschafft wird, nichts Dauerndes und Aechtes für die Menschheit gewonnen, und der Gedanke, der unsere Vereinigungen zum Schutze der Thiere hervorrief, bleibt entstellt und aus Feigheit unausgesprochen. —

Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines andern Antriebes bedarf, als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblicke der Qual eines Thieres sich empörte, ward hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Thiere mit Anderen verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rücksichtslosen Mitleiden. Dass wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Civilisation, die Dokumentirung der Entgöttlichung unserer staatskirchlichen Religionen. In unseren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vorgebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen. Hierüber wurde gespottet, von dem Senate einer wissenschaftlichen Akademie sogar mit Entrüstung remonstrirt; denn die Tugend, wo sie nicht durch Offenbarung anbefohlen war, durfte nur als aus Vernunft-Erwägung hervorgehend, begründet werden. Vernunftgemäss betrachtet wurde dagegen das Mitleid sogar als ein potenzirter Egoismus erklärt: dass der Anblick eines fremden Leidens uns selber Schmerz verursachte, sollte das Motiv

der Aktion des Mitleid's sein, nicht aber das fremde Leiden selbst, welches wir eben nur aus dem Grunde zu entfernen suchten, weil damit einzig die schmerzliche Wirkung auf uns selbst aufzuheben war. Wie sinnreich wir geworden waren, um uns im Schlamme der gemeinsten Selbstsucht gegen die Störung durch gemeinmenschliche Empfindungen zu behaupten! Andererseits wurde aber das Mitleid auch desshalb verachtet, weil es am allerhäufigsten, selbst bei den gemeinsten Menschen als ein sehr niedriger Grad von Lebensäusserung angetroffen werde: hierbei befliss man sich, das Mitleid mit dem Bedauern zu verwechseln, welches in allen Fällen des bürgerlichen und häuslichen Missgeschickes bei den Umstehenden so leicht zum Ausspruche kommt und, bei der ungemessenen Häufigkeit solcher Fälle, seinen Ausdruck im Kopfschütteln der achselzuckend endlich sich Abwendenden findet, — bis etwa aus der Menge der Eine hervortritt, der vom wirklichen Mitleide zur thätigen Hilfe angetrieben wird. Wem es nicht anders eingepflanzt war, als im Mitleid es nur bis zu jenem feigen Bedauern zu bringen, mag sich billig mit einiger Befriedigung hiervor zu wahren suchen, und eine reich ausgebildete, für den Wohlgeschmack hergerichtete Menschenverachtung wird ihm dabei behilflich sein. In der That wird es schwer fallen, einen Solchen für die Erlernung und Ausübung des Mitleids gerade auf seine Nebenmenschen zu verweisen; wie es denn überhaupt im Betracht unserer gesetzlich geregelten staatsbürgerlichen Gesellschaft mit der Erfüllung des Gebotes unseres Erlösers *„liebe deinen Nächsten als dich selbst“* eine recht peinliche Bewandtniss hat. Unsere Nächsten sind gewöhnlich nicht sehr liebeswerth, und in den meisten Fällen werden wir durch die Klugheit angewiesen, den Beweis der Liebe des Nächsten erst abzuwarten, da wir seiner blossen Liebeserklärung nicht viel zuzutrauen berechtigt sind. Genau betrachtet ist unser Staat und unsere Gesellschaft nach den Gesetzen der Mechanik so berechnet, dass es darin ohne Mitleid und Nächstenliebe ganz erträglich abgehen solle. Wir meinen, dem Apostel des Mitleid's wird es grosse Mühseligkeiten bereiten, wenn er seine Lehre zunächst von Mensch zu Mensch in Anwendung gebracht wissen will, da ihm selbst unser heutiges, unter dem Drucke der Noth und dem Drange nach Betäubung so sehr entartetes Familienleben keinen rechten Anhalt bieten dürfte. Wohl steht auch zu bezweifeln, dass seine Lehren bei der Armee-Verwaltung, welche doch mit Ausnahme der Börse, so ziemlich unser ganzes Staatsleben in Ordnung erhält, eine feuerige Aufnahme finden werde, da man gerade hier ihm beweisen dürfte, dass das Mitleiden ganz anders zu verstehen sei, als er es im Sinne habe, nämlich *en gros*, summarisch, als Abkürzung der unnützen Leiden des Daseins durch immer sicherer treffende Geschosse.

Dagegen scheint nun die „Wissenschaft“, durch Anwendung ihrer Ergebnisse auf berufsmässige Ausübung, die Mühewaltung des Mitleid's in der bürgerlichen Gesellschaft mit offizieller Sanktion übernommen zu haben. Wir wollen hier die Erfolge der theologischen Wissenschaft, welche die Seelsorger

unserer Gemeinden mit der Kenntniss göttlicher Unerforschlichkeiten ausstattet, unberührt lassen und für jetzt vertrauensvoll annehmen, die Ausübung des unvergleichlich schönen Berufes ihrer Zöglinge werde diese gegen Bemühungen, wie die unsrigen, nicht geringschätzig gestimmt haben. Leider muss allerdings dem streng kirchlichen Dogma, welches für sein Fundament noch immer nur auf das erste Buch Mosis angewiesen bleibt, eine harte Zumuthung gestellt werden, wenn das Mitleid Gottes auch für die zum Nutzen der Menschen erschaffenen Thiere in Anspruch genommen werden soll. Doch ist heut' zu Tage über manche Schwierigkeit hinweg zu kommen, und das gute Herz eines menschenfreundlichen Pfarrers hat bei der Seelsorge gewiss manche weitere Anregung gewonnen, welche seine dogmatische Vernunft für unser Anliegen günstig gestimmt haben könnte. So schwierig es aber immerhin bleiben dürfte, die Theologie rein nur für die Zwecke des Mitleides unmittelbar in Anspruch zu nehmen, um so hoffnungsvoller dürften wir sofort ausblicken, wenn wir uns nach der medizinischen Wissenschaft umsehen, welche ihre Schüler zu einem einzig auf Abhilfe menschlicher Leiden berechneten Beruf ausrüstet. Der Arzt darf uns wirklich als der bürgerliche Lebensheiland erscheinen, dessen Berufsausübung im Betreff ihrer unmittelbar wahrnehmbaren Wohlthätigkeit mit keiner anderen sich vergleichen lässt. Was ihm die Mittel an die Hand gibt, uns von schweren Leiden genesen zu machen, haben wir vertrauensvoll zu verehren, und es ist desshalb die medizinische Wissenschaft von uns als die nützlichste und allerschätzenswertheste angesehen, deren Ausübung und Anforderungen hierfür wir jedes Opfer zu bringen bereit sind; denn aus ihr geht der eigentliche patentirte Ausüber des, sonst so selten unter uns anzutreffenden, persönlich thätigen Mitleides hervor.

Wenn Mephistopheles vor dem *„verborgenen Gifte“* der Theologie warnt, so wollen wir diese Warnung für eben so boshaft ansehen, als seine verdächtige Anpreisung der Medizin, deren praktische Erfolge er, zum Troste der Aerzte, dem *„Gefallen Gottes“* überlassen wissen will. Doch eben dieses hämische Behagen an der medizinischen Wissenschaft lässt uns befürchten, dass gerade in ihr nicht *„verborgenes“*, sondern ganz offen liegendes *„Gift“* enthalten sein möge, welches uns der böse Schalk durch sein aufreizendes Lob nur zu verdecken suche. Allerdings ist es erstaunlich, dass diese als aller nützlichst erachtete „Wissenschaft“, je mehr sie sich der praktischen Erfahrung zu entziehen sucht, um sich durch immer positivere Erkenntnisse auf dem Wege der spekulativen Operation zur Unfehlbarkeit auszubilden, mit wachsender Genauigkeit erkennen lässt, dass sie eigentlich gar keine Wissenschaft sei. Es sind praktische Aerzte selbst, welche uns hierüber Aufschluss geben. Diese können von den dozirenden Operatoren der spekulativen Physiologie für eitel ausgegeben werden, indem sie etwa sich einbildeten, es käme bei Ausübung der Heilkunde mehr auf, nur den praktischen Aerzten offenstehende, Erfahrung an, sowie etwa auf den richtigen Blick des besonders begabten ärztlichen Individuums, und schliesslich auf dessen tief angelegenen

Eifer, dem ihm vertrauenden Kranken nach aller Möglichkeit zu helfen. Mahomet, als er alle Wunder der Schöpfung durchlaufen, erkennt schliesslich als das Wunderbarste, dass die Menschen Mitleid mit einander hätten; wir setzen dieses, solange wir uns ihm anvertrauen, bei unserem Arzte unbedingt voraus, und glauben ihm daher eher als dem spekulirenden, auf abstrakte Ergebnisse für seinen Ruhm hin operirenden Physiologen im Sezirsaale. Allein auch dieses Vertrauen soll uns benommen werden, wenn wir, wie neuerdings, erfahren, dass eine Versammlung praktischer Aerzte von der Furcht vor der „Wissenschaft“ und der Angst für scheinheilig oder abergläubisch gehalten zu werden, sich bestimmen liessen, die von den Kranken bei ihnen vorausgesetzten einzig Vertrauen gebenden Eigenschaften zu verläugnen und sich zu unterwürfigen Dienern der spekulativen Thierquälerei zu machen, indem sie erklären, ohne die fortgesetzten Sezirübungen der Herren Studenten an lebenden Thieren würde der praktische Arzt nächstens seinen Kranken nicht mehr helfen können.

Glücklicherweise sind die wenigen Belehrungen, welche wir über das Wahre und Richtige in dieser Angelegenheit bereits erhalten haben, so vollständig überzeugend, dass die Feigheit jener andern Herren uns nicht mehr zur Begeisterung für die menschenfreundlich von ihnen befürwortete Thierquälerei hinreissen kann, sondern im Gegentheile wir uns bestimmt fühlen werden, einem Arzte, der seine Belehrung von dorther gewinnt, als einen überhaupt mitleidsunfähigen Menschen, ja als einen Pfuscher in seinem Metier, unsere Gesundheit und unser Leben nicht mehr anzuvertrauen.

Da wir eben über die grauenhafte Stümperei jener, dem „grossen Publikum“, namentlich auch unsern Ministern und Prinzen-Räthen zu ungemeiner Hochachtung und unverletzlicher Obhut empfohlenen „Wissenschaft“ so lehrreich aufgeklärt worden sind, wie diess kürzlich durch die, zugleich in edelstem deutschen Stylo abgefassten und schon hierdurch sich auszeichnenden, Schriften mehrer praktischer Aerzte geschehen ist, so dürfen wir uns wohl zu der hoffnungsvollen Annahme berechtigt halten, dass uns das Gespenst der „Nützlichkeit“ der Vivisektion in unseren ferneren Bemühungen nicht mehr beängstigen werde; wogegen es uns fortan einzig noch daran gelegen sein sollte, der Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogma's zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen. Leider mussten wir auf dem soeben beschrittenen Wege der Betrachtung menschlicher Dinge so weit gelangen, das Mitleiden aus der Gesetzgebung unserer Gesellschaft verwiesen zu sehen, da wir selbst unsere ärztlichen Institute, unter dem Vorgeben der Sorge für den Menschen, zu Lehranstalten der Mitleidslosigkeit, wie sie von den Thieren ab — um der „Wissenschaft“ willen — ganz natürlich auch gegen den vor ihrem Experimentiren etwa unbeschützten Menschen sich wenden wird, umgeschaffen fanden. —

Sollte uns dagegen vielleicht gerade unsere Empörung gegen die willkürlich ihnen zugefügten, entsetzlichen Leiden der Thiere, indem wir von

diesem unwiderstehlichen Gefühle vertrauensvoll uns leiten lassen, den Weg zeigen, auf dem wir in das einzig erlösende Reich des Mitleid's gegen alles Lebende überhaupt, wie in ein verlorenes und nun mit Bewusstsein wieder gewonnenes Paradies, eintreten dürfen? —

Als es menschlicher Weisheit dereinst aufging, dass in dem Thiere das Gleiche athme was im Menschen, dünkte es bereits zu spät, den Fluch von uns abzuwenden, den wir, den reissenden Thieren selbst uns gleichstellend, durch den Genuss animalischer Nahrung auf uns geladen zu haben schienen: Krankheit und Elend aller Art, denen wir von bloss vegetabilischer Frucht sich nährende Menschen nicht ausgesetzt sahen. Auch die hierdurch gewonnene Einsicht führte zu dem Innewerden einer tiefen Verschuldung unseres weltlichen Daseins: sie bestimmte die ganz von ihr Durchdrungenen zur Abwendung von allem die Leidenschaften Aufreizenden durch freiwillige Armuth und vollständige Enthaltung von animalischer Nahrung. Diesen Weisen enthüllte sich das Geheimniss der Welt als eine ruhelose Bewegung der Zerrissenheit, welche nur durch das Mitleid zur ruhenden Einheit geheilt werden könne. Das einzig ihn bestimmende Mitleid mit jedem athmenden Wesen erlöste den Weisen von dem rastlosen Wechsel aller leidenden Existenzen, die er selbst bis zu seiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte. So ward der Mitleidslose um seines Leidens willen von ihm beklagt, am Innigsten aber das Thier, das er nur leiden sah, ohne es der Erlösung durch Mitleid fähig zu wissen. Dieser Weise musste erkennen, dass seine höchste Beglückung das vernunftbegabte Wesen durch freiwilliges Leiden gewinnt, welches er daher mit erhabenem Eifer aufsucht und brünstig erfasst, wogegen das Thier nur mit schrecklichster Angst und furchtbarem Widerstreben dem ihm so nutzlosen, absoluten Leiden entgegensieht. Noch bejammernswerther aber dünkte jenem Weisen der Mensch, der mit Bewusstsein ein Thier quälen und für seine Leiden theilnahmlos sein konnte, denn er wusste, dass dieser noch unendlich ferner von der Erlösung sei als selbst das Thier, welches im Vergleich zu ihm schuldlos wie ein Heiliger erscheinen durfte.

Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da sie für ihre Lebenserhaltung sich auf animalische Nahrung angewiesen sahen, haben bis in späte Zeiten das Bewusstsein davon bewahrt, dass das Thier nicht ihnen, sondern einer Gottheit angehöre; sie wussten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Thieres sich eines Frevels schuldig, für welchen sie den Gott um Sühnung anzugehen hatten: sie opferten ihm das Thier und dankten ihm durch Darbringung der edelsten Theile der Beute. Was hier religiöse Empfindung war, lebte, nach dem Verderbniss der Religionen, noch in späteren Philosophien als menschenwürdige Ueberlegung fort: man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seethiere", um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten u. s. w. voll Beschämung zurückzuwenden.

Bis hierher, leider aber nicht weiter, können wir die Spuren eines religiös begründeten Mitleidens unserer menschlichen Vorfahren gegen die Thiere verfolgen, und es scheint, dass die fortschreitende Civilisation den Menschen, indem sie ihn gegen „den Gott" gleichgiltig machte, selbst zum reissenden Raubthiere umschuf; wie wir denn einen römischen Cäsaren wirklich in das Fell eines solchen gehüllt öffentlich mit den Aktionen eines reissenden Thieres sich produziren gesehen haben. Die ungeheure Schuld alles dieses Daseins nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich Alles was athmet und lebt erlöst wissen, sobald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde. Es geschah diess von allen den Märtyrern und Heiligen, die es unwiderstehlich zu freiwilligem Leiden hinriss, um im Quelle des Mitleidens bis zur Vernichtung jedes Weltenwahnes zu schwelgen. Legenden berichten uns, wie diesen Heiligen vertrauensvoll sich Thiere zugesellten, — vielleicht nicht nur um des Schutzes willen, dessen sie hier versichert waren, sondern auch durch einen tiefen Antrieb des als möglich entkeimenden Mitleids gedrängt: hier waren Wunden, endlich wohl auch die freundlich schützenden Hände zu lecken. In diesen Sagen, wie von der Rehkuh der Genovefa und so vielen ähnlichen, liegt wohl ein Sinn, der über das alte Testament hinausreicht. —

Diese Sagen sind nun verschollen; das alte Testament hat heut' zu Tage gesiegt, und aus dem reissenden ist das „rechnende" Raubthier geworden. Unser Glaube heisst: das Thier ist nützlich, namentlich wenn es, unserm Schutze vertrauend, sich uns ergibt; machen wir daher mit ihm, was uns für den menschlichen Nutzen gut dünkt; wir haben ein Recht dazu, tausend treue Hunde tagelang zu martern, wenn wir hierdurch einem Menschen zu dem *„kanibalischen"* Wohlsein von *„fünfhundert Säuen"* verhelfen.

Das Entsetzen über die Ergebnisse dieser Maxime durfte allerdings erst seinen wahren Ausdruck erhalten, als wir von dem Unwesen der wissenschaftlichen Thierfolter genauer unterrichtet wurden, und nun endlich zu der Frage gedrängt sind, wie denn überhaupt, da wir in unseren kirchlichen Dogmen keinen wesentlichen Anhalt hierfür finden, unser Verhältniss zu den Thieren als ein sittliches und das Gewissen beruhigendes zu bestimmen sei. Die Weisheit der Brahmanen, ja aller gebildeten Heidenvölker, ist uns verloren gegangen: mit der Verkennung unseres Verhältnisses zu den Thieren sehen wir eine, im schlimmen Sinne selbst verthierte, ja mehr als verthierte, eine verteufelte Welt vor uns. Es gibt nicht eine Wahrheit, die wir, selbst wenn wir sie zu erkennen fähig sind, aus Selbstsucht und Eigennutz uns zu verdecken nicht bereit sind: denn hierin eben besteht unsere Civilisation. Doch scheint es diessmal, dass das zu stark gefüllte Maass überlaufe, worin denn ein guter Erfolg des aktiven Pessimismus, im Sinne des „Gutes schaffenden" Mephistopheles sich zeigen möchte. Abseits, aber fast gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienste einer unmöglichen Wissenschaft

vollzogener Thierquälereien, legte uns ein redlich forschender, sorgfältig züchtender und wahrhaftig vergleichender, wissenschaftlicher Thierfreund, die Lehren verschollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren das Gleiche athmet was uns das Leben gibt, ja dass wir unzweifelhaft von ihnen selbst abstammen. Diese Erkenntniss dürfte uns, im Geiste unseres glaubenslosen Jahrhundert's, am sichersten dazu anleiten, unser Verhältniss zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen, da wir vielleicht nur auf diesem Wege wieder zu einer wahrhaften Religion, zu der, vom Erlöser uns gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten, der Menschenliebe gelangen möchten. Wir berührten bereits, was die Befolgung dieser Lehre uns Sklaven der Civilisation so übermässig erschwere. Da wir die Thiere bereits dazu verwendeten, uns nicht nur zu ernähren und zu dienen, sondern an ihren künstlich herbeigeführten Leiden auch zu erkennen, was uns selbst etwa fehle, wenn unser, durch unnatürliches Leben, Ausschweifungen und Laster aller Art zerrütteter Leib mit Krankheiten behaftet wird, so dürften wir sie jetzt dagegen in förderlicher Weise zum Zwecke der Veredelung unserer Sittlichkeit, ja, in vieler Beziehung, als untrügliches Zeugniss für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unserer Selbsterziehung benützen. —

Einen Wegweiser hierfür gibt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit seinen, von Kirke in Thiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äusserster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge genau gefolgt ist, wird sich schwer damit zurecht finden, wenn er heut' zu Tage die durch unsere Civilisation in Unthiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will. Ein wirklicher Erfolg dürfte wohl nur davon zu erwarten sein, dass der Mensch zu allernächst an dem Thiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewusst werde. An dem Leiden und Sterben des Thieres gewännen wir immer einen Maasstab für die höhere Würde des Menschen, welcher das Leiden als seine erfolgreichste Belehrung, den Tod als eine verklärende Sühne zu erfahren fähig ist, während das Thier durchaus zwecklos für sich leidet und stirbt. Wir verachten den Menschen, der das ihm verhängte Leiden nicht standhaft erträgt und vor dem Tode in wahnsinniger Furcht erhebt: gerade für diesen aber viviseciren unsere Physiologen Thiere, impfen ihnen Gifte ein, welche jener durch Laster sich bereitet, und unterhalten künstlich ihre Qualen, um zu erfahren, wie lange sie etwa auch jenem Elenden die letzte Noth fernhalten könnten! Wer wollte in jenem Siechthume, wie in dieser Abhilfe, ein sittliches Moment erblicken? Würde dagegen mit Anwendung solcher wissenschaftlicher Kunstmittel etwa dem durch Hunger, Entbehrung und Uebernehmung seiner Kräfte leidenden armen Arbeiter geholfen werden? Man erfährt, dass gerade an diesem, welcher — glücklicher Weise! — nicht am Leben hängt und willig aus ihm scheidet, oft die interessantesten Versuche zu objektiver Kenntnissnahme physiologischer

Probleme angestellt werden, so dass der Arme noch im Sterben dem Reichen sich verdienstlich macht, wie bereits im Leben z. B. durch das sogenannte „Auswohnen“ gesundheitsschädlicher neuer glänzender Wohnräume. Doch geschieht diess von Seiten des Armen in stumpfsinnigem Unbewusstsein. Dagegen könnte man annehmen, dass das Thier selbst vollbewusst willig für seinen Herrn sich quälen und martern liesse, wenn es seinem Intellekte deutlich gemacht werden könnte, dass es sich hierbei um das Wohl seines menschlichen Freundes handele. Dass hiermit nicht zu viel gesagt sei, dürfte sich aus der Wahrnehmung ergeben können, dass Hunde, Pferde, sowie fast alle Haus- und gezähmten Thiere, nur dadurch abgerichtet werden, dass ihrem Verstande es deutlich gemacht wird, welche Leistungen wir von ihnen verlangen; sobald sie diess verstehen, sind sie stets und freudig willig, das Verlangte auszuführen; wogegen rohe und dumme Menschen dem von ihnen unaufgeklärten Thiere ihre Wünsche durch Züchtigungen beibringen zu müssen glauben, deren Zweck das Thier nicht versteht und sie desshalb falsch deutet, was dann wiederum zu Misshandlungen führt, welche auf den Herren, welcher den Sinn der Bestrafung kennt, angewendet füglich von Nutzen sein könnten, dem wahnsinnig behandelten Thiere dennoch aber die Liebe und Treue für seinen Peiniger nicht beeinträchtigen. Dass in seinen schmerzlichsten Qualen ein Hund seinen Herrn noch zu liebkosen vermag, haben wir durch die Studien unserer Vivisektoren erfahren: welche Ansichten vom Thiere wir aber solchen Belehrungen zu entnehmen haben, sollten wir, im Interesse der Menschenwürde besser, als bisher es geschah, in ernstliche Erwägung ziehen, wofür uns zunächst die Betrachtung dessen, was wir von den Thieren bereits zuerst erlernt hatten, dann der Belehrungen, die wir noch von ihnen gewinnen könnten, dienlich sein dürfte. —

Den Thieren, welche unsere Lehrmeister in allen den Künsten waren, durch die wir sie selbst fingen und uns unterwürfig machten, war der Mensch hierbei in nichts überlegen, als in der Verstellung, der List, keineswegs im Muthe, in der Tapferkeit; denn das Thier kämpft bis zu seinem letzten Erliegen, gleichgiltig gegen Wunden und Tod: „es kennt kein Bitten, kein Flehen um Gnade, kein Bekenntniss des Besiegtseins.“ Die menschliche Würde auf den menschlichen Stolz, gegenüber dem der Thiere, begründen zu wollen, würde verfehlt sein, und wir können den Sieg über sie, ihre Unterjochung, nur von unserer grösseren Verstellungskunst herleiten. Diese Kunst rühmen wir an uns hoch; wir nennen sie „Vernunft“, und glauben uns durch sie vom Thiere stolz unterscheiden zu dürfen, da sie, unter Anderem, uns ja auch Gott ähnlich zu machen fähig sei, — worüber Mephistopheles allerdings wiederum seiner eigenen Meinung ist, wenn er findet, der Mensch brauche seine Vernunft allein „nur thierischer als jedes Thier zu sein.“ In seiner grossen Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit versteht das Thier nicht das moralisch Verächtliche der Kunst abzuschätzen, durch welche wir es uns unterworfen haben; jedenfalls erkennt es etwas Dämonisches darin, dem es scheu

gehorcht: übt jedoch der herrschende Mensch Milde und freundliche Güte gegen das nun furchtsam gewordene Thier, so dürfen wir annehmen, dass es in seinem Herren etwas Göttliches erkennt, und dieses so stark verehrt und liebt, dass es seine natürlichen Tugenden der Tapferkeit ganz einzig im Dienste der Treue bis zum qualvollsten Tode verwendet. Gleich wie der Heilige unwiderstehlich dazu gedrängt ist, seine Gottestreue durch Martern und Tod zu bezeugen, ebenso das Thier seine Liebe zu seinem gleich göttlich verehrten Herren. Ein einziges Band, welches der Heilige bereits zu zerreissen vermochte, fesselt das Thier, da es nicht anders als wahrhaftig sein kann, noch an die Natur: das Mitleiden für seine Jungen. In hieraus entstehenden Bedrängnissen weiss es sich aber zu entscheiden. Ein Reisender liess seine ihn begleitende Hündin, da sie soeben Junge zur Welt brachte, im Stalle eines Wirthshauses zurück, und begab sich allein auf dem drei Stunden langen Wege nach seiner Heimath; des andern Morgens findet er auf der Streu seines Hofes die vier Säuglinge und neben ihnen die todte Mutter: diese hatte, jedesmal eines der Jungen nach heim tragend, viermal den Weg in Hast und Angst durchlaufen; erst als sie das letzte bei ihrem Herren, den sie nun nicht mehr zu verlassen nöthig hatte, niedergelegt, gab sie sich dem qualvoll aufgehaltenen Sterben hin. — Diess nennt der „freie“ Mitbürger unserer Civilisation „hündische Treue“, nämlich das *„hündisch“* mit Verachtung betonend. Sollten wir hiergegen in einer Welt, aus welcher die V e r e h r u n g gänzlich geschwunden, oder, wo sie anzutreffen ein heuchlerisches Vorgebniss ist, an den von uns beherrschten Thieren nicht ein, durch Rührung belehrendes, Beispiel uns nehmen? Wo unter Menschen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir schon jetzt ein edles Band der Verwandtschaft mit der Thierwelt keineswegs zu unserer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe sogar dafür sprechen, dass jene Tugend von den Thieren reiner, ja göttlicher als von den Menschen ausgeübt wird; denn der Mensch ist befähigt in Leiden und Tod, ganz abgesehen von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werthe derselben, eine beseligende Sühnung zu erkennen, während das Thier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen sittlichen Vortheiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue sich opfert, — was allerdings von unseren Physiologen auch als ein einfacher chemischer Prozess gewisser Grundsubstanzen erklärt zu werden pflegt.

Diesen in der Angst ihrer Verlegenheit auf dem Baume der Erkenntniss herumkletternden Affen dürfte aber jedenfalls zu empfehlen sein, nicht sowohl in das aufgeschlitzte Innere eines lebenden Thieres, als vielmehr mit einiger Ruhe und Besonnenheit in das Auge desselben zu blicken; vielleicht fände der wissenschaftliche Forscher hier zum ersten Male das Allermenschenwürdigste ausgedrückt, nämlich: W a h r h a f t i g k e i t, die Unmöglichkeit der Lüge, worin, wenn er noch tiefer hineinschaute, die erhabene Wehmuth der Natur über seinen eigenen jammervoll sündhaften Daseinsdünkel zu ihm sprechen würde; denn da, wo er wissenschaftlichen Scherz treibt, nimmt es das Thier ernst.

Von hier aus blicke er dann zunächst auf seinen wahrhaft leidenden Nebenmenschen, den in nackter Dürftigkeit geborenen, vom zartesten Kindesalter an zu Gesundheit zerrüttender übermässiger Arbeit gemissbrauchten, durch schlechte Nahrung und herzlose Behandlung aller Art frühzeitig dahin siechenden, wie er aus dumpfer Ergebenheit fragend zu ihm aufschaut: vielleicht sagt er sich dann, dass dieser nun doch jedenfalls wenigstens ein Mensch, wie er, sei. Das wäre ein Erfolg. Könnt ihr dann dem mitleidigen Thiere, welches willig mit seinem Herren hungert, nicht nachahmen, so suchet es nun darin zu übertreffen, dass ihr dem hungernden Nebenmenschen zur nöthigen Nahrung verhelft, was euch ganz leicht fallen dürfte, wenn ihr ihn mit dem Reichen auf gleiche Diät setztet, indem ihr von der übermässigen Kost, von welcher dieser erkrankt, jenem soviel zumässet, dass er davon gesunde, wobei von Leckerbissen, wie Lerchen, welche sich in der Luft besser ausnehmen als in euren Mägen, überhaupt nicht die Rede zu sein brauchte. Allerdings wäre dann zu wünschen, dass eure Kunst hiorfür ausreiche. Ihr habt aber nur unnütze Künste gelernt. Von dem bis auf einen gewissen fernen Tag zu verzögernden Tode eines sterbenden ungarischen Magnaten hing die Erlangung gewisser enormer Erbschaftsansprüche ab: die Interessirten setzten ungeheure Salaire an Aerzte daran jenen Tag von dem Sterbenden erleben zu lassen; diese kamen herbei: da war etwas für die „Wissenschaft los"; Gott weiss was Alles verblutet und vergiftet ward: man triumphirte, die Erbschaft gehörte uns und die „Wissenschaft" ward glänzend remunerirt. Es ist nun nicht wohl anzunehmen, dass auf unsere armen Arbeiter so viel Wissenschaft verwendet werden dürfte. Vielleicht aber etwas Anderes: die Erfolge einer tiefen Umkehr in unserem Inneren.

Sollte das gewiss von Jedem empfundene Entsetzen über die Verwendung der undenklichsten Thierquälerei zum vorgeblichen Nutzen für unsere Gesundheit — das Schlechteste was wir in einer solchen herzlosen Welt besitzen könnten! — nicht ganz von selbst eine solche Umkehr herbeigeführt haben, oder hatten wir erst nöthig, damit bekannt gemacht zu werden, dass diese Nützlichkeit irrthümlich, wenn nicht gar trügerisch war, da es sich hierbei in Wahrheit nur um Virtuosen-Eitelkeit und etwa Befriedigung einer stupiden Neugier handelte? Wollten wir abwarten, dass die Opfer der „Nützlichkeit" sich auch auf Menschen-Vivisektion erstrecken? Mehr als der Nutzen des Individuum's soll uns ja der des Staates gelten? Gegen Staatsverbrecher erliess ein Visconti, Herzog von Mailand, ein Strafedikt, wonach die Todesqualen des Delinquenten auf die Dauer von vierzig Tagen berechnet waren. Dieser Mann scheint die Studien unserer Physiologen im Voraus normirt zu haben; diese wissen die Marter eines hierzu tüchtig befähigten Thieres in glücklichen Fällen ebenfalls auf gerade vierzig Tage auszudehnen, jedoch weniger wie dort aus Grausamkeit, sondern aus rechnender Sparsamkeit. Das Edikt Visconti's wurde von Staat und Kirche gut geheissen, denn Niemand empörte sich dagegen; nur solche, welche die angedrohten furchtbaren Qualen

zu erdulden nicht für das Schlimmste erachteten, fanden sich angetrieben den Staat in der Person des Herrn Herzog's bei der Gurgel zu fassen. Möge nun der neuere Staat selbst an die Stelle jener „Staatsverbrecher" treten, und die Menschheit schändenden Herren Vivisektoren aus ihren Laboratorien kurzweg hinauswerfen. Oder sollten wir diess wiederum „Staatsfeinden" überlassen, als welche ja nach den neuesten Gesetzgebungen die sogenannten „Sozialisten" gelten? — In der That erfahren wir, dass — während Staat und Kirche sich den Kopf darüber zerbrechen, ob auf unsere Vorstellungen einzugehen und nicht dagegen der Zorn der etwa beleidigten „Wissenschaft" zu fürchten sei — der gewaltsame Einbruch in solch ein Vivisektions-Operatorium zu Leipzig, sowie die hierbei vollführten schnellen Tödtungen der für wochenlange Martern aufbewahrten und ausgespannten zerschnittenen Thiere, wohl auch eine tüchtige Tracht Prügel an den sorgsamen Abwärter der scheusslichen Marterräume, einem rohen Ausbruche subversiver sozialistischer Umtriebe gegen das Eigenthumsrecht zugeschrieben worden ist. Wer möchte nun aber nicht Sozialist werden, wenn er erleben sollte, dass wir von Staat und Reich mit unserem Vorgehen gegen die Fortdauer der Vivisektion, und mit der Forderung der unbedingten Abschaffung derselben, abgewiesen würden? Aber nur von der unbedingten Abschaffung, nicht von „thunlichstem Beschränken" derselben unter „Staatsaufsicht" dürfte die Rede sein können, und es dürfte hierfür unter Staatsaufsicht nur die Assistenz eines gehörig instruirten Gensdarmes bei jeder physiologischen Konferenz der betreffenden Herren Professoren mit ihren „Zuschauern" verstanden werden.

Denn unser Schluss im Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst, dass diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andrerseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig von uns behandelt wird.

Sollten wir hierüber verspottet, von unserer National-Intelligenz zurückgewiesen werden, und die Vivisektion in ihrer öffentlichen und privaten Blüthe fortbestehen bleiben, so hätten wir den Vertheidigern derselben wenigstens das eine Gute zu verdanken, dass wir aus einer Welt, in welcher „kein Hund länger mehr leben möchte", auch als Menscheu gern und willig scheiden, selbst wenn uns kein „deutsches Requiem" nachgespielt werden dürfte!

Bayreuth, Oktober 1879.

Richard Wagner.

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Veränderungen in Vertretungen. — Unser bisheriger Herr Vertreter in *Strassburg*, Musikalienhändler *A. Reiser*, siedelt nach *München* über und tritt der dortigen Vertretung bei, während seine Stelle in Strassburg Herr Dr. *Oscar Meyer*, Kustos an der kais. Universitäts- und Landesbibliothek, eingenommen hat. —

Vergünstigungen für die Mitglieder des Patronat-Vereines. — Die kürzlich in diesen Blättern angezeigte Schrift „*Harmonielehre für Lehrer und Lernende*" von *Cyrill Kistler* (München, Schmidt'sche Musikalienhandlung) wird unseren Mitgliedern zum ermässigten Preise von *3 Mark* abgelassen. Ein Theil des Ertrages fliesst dem Vereinsfonds zu.

Unser Herr Vertreter in Spanien, Dr. *Joaquin Marsillach*, bietet den Mitgliedern unseres Vereines zu dem von 3 auf *2 Mark* ermässigten Preise seine beiden spanischen Schriften an:

1) *Ricardo Wagner*, ensayo biográfico-critico, mit der im neunten Stücke des vorigen Jahrganges der „Bayreuther Blätter" in deutscher Uebertragung veröffentlichten Einleitung von Prof. Dr. *José de Letamendi*, sowie mit 2 Autographen R. Wagner's und mehren Abbildungen (Barcelona 1878);
2) *Contraréplica*, eine polemische Broschüre zur Ergänzung des vorhergenannten Buches (Madrid, 1879).

Bestellungen auf diese Schriften wären an den Verfasser nach *Madrid, Leon 12.* zu richten.

Eine weit ausgedehnte Vergünstigung ermässigter Preise für *R. Wagner*'s *musikalische Werke* (Partituren, Klavierauszüge etc. des „Nibelungenringes" und der „Meistersinger") seitens der Firma *Schott Söhne* in Mainz wird unseren Mitgliedern demnächst mitgetheilt werden.

Litterarische Neuigkeit. — Bei Schott's Söhnen in Mainz ist eine ausgezeichnete Uebertragung des „*Parsifal*" in das Englische von *H. L.* und *F. Corder* (Preis: 0,60) erschienen.

Der *Berliner Wagner-Verein* hat am 22. September seinen ersten (musikalischen) Abend in diesem Winter gehalten, an welchem, neben Werken von Beethoven, Liszt und O. Lessmann, *R. Wagner*'s amerikanischer Festmarsch (2 Klaviere: Hrn. *R. und O. Eichberg*, Hr. Kapellmeister *Mannstädt*), Loge's Erzählung aus „Rheingold" (Hr. Hofopernsänger *Ernst*) und die Todkündung aus der „Walküre" (Frl. *Marianne Brandt*, Herr *Ernst*) zum Vortrage gekommen sind.

Konzert im Interesse unserer Sache. — Am 30. September hat Herr *Martin Plüddemann*, unter Mitwirkung des Frl. *E. Koch* und des Herrn Hofpianisten *C. Schulz-Schwerin*, in *Colberg* ein Konzert zum Besten des Bayreuther Fonds veranstaltet, dessen Programm u. a. den Einzug der Gäste auf Wartburg aus „Tannhäuser“ von *Wagner-Liszt* (Herr *Schulz-Schwerin*), Gesänge der Elsa aus „Lohengrin“ und „Träume“ von *Wagner* (Frl. *E. Koch*), Lied an den Abendstern aus „Tannhäuser“, Ansprache des Königs aus „Lohengrin“, Burgbegrüssung Wotan's aus „Rheingold“ und Schlussgesang des Hans Sachs aus den „Meistersingern“ von *Wagner* (Hr. *M. Plüddemann*) aufweist. —

Geschäftlicher Theil.

Der Vereinsvorstand macht hierdurch bekannt, dass Rückzahlungen der geleisteten Beiträge an austretende Mitglieder nur noch bis zum 31. Dezember 1879 stattfinden werden.

Wer bis zu diesem Termine seine Abmeldung nicht vollzogen hat, erklärt dadurch sein Verbleiben im Vereine für 1880 und ist zur Leistung des betreffenden Jahresbeitrages verpflichtet.

Wer diesen (dritten) Jahresbeitrag noch entrichtet, erwirbt sich damit, auch nach der angezeigten Verschiebung des ersten Festspieles, das ihm vordem dafür zugesicherte Recht des einmaligen freien Besuches desselben.

Zugleich seien unsere Vertreter und Mitglieder auf einen, demnächst von einer Verbindung unserer rheinischen Vertreter an sie versandten, Aufruf zur erweiterten Thätigkeit für die Sicherung des Bayreuther Unternehmens, dem ihre ernstliche Beachtung zu wünschen ist, besonders aufmerksam gemacht. Der Vereinsvorstand wird diesem Aufrufe seinerseits eine Zusammenstellung der jetzt und bis auf Weiteres für die Vereinsverhältnisse geltenden, allgemeinen und besonderen Bestimmungen beifügen, wovon er auf Wunsch noch mehr Exemplare zu liefern bereit ist.

Im Verlage des Patronat-Vereins.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

November. Elftes Stück. 1879.

Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama.

Mein letzter Aufsatz über das Opernkomponiren enthielt schliesslich eine Hindeutung auf die nothwendige Verschiedenartigkeit des musikalischen Styles für dramatische Kompositionen im Gegensatze zu symphonischen. Hierüber möchte ich mich nachträglich noch deutlicher auslassen, weil es mich bedünkt, als ob bei dieser Untersuchung grosse Unklarheiten sowohl des Urtheil's über Musik, als namentlich auch der Vorstellungen unserer Komponisten beim Produziren derselben aufzuhellen und zu berichtigen sein dürften. Ich sprach dort von „Stümpern“, welche ohne Noth stark und fremdartig moduliren, und „Senatoren“, welche andererseits die Nothwendigkeit scheinbarer Ausschweifungen auf jenem Gebiete nicht zu erkennen vermöchten. Den Euphemismus „Senator“ gab mir in einem peinlichen Augenblicke Shakespeare's „Jago“ ein, welcher einer staatlichen Respekts-Person gegenüber einem der Thierwelt entnommenen Vergleiche ausweichen wollte; ich werde mich im gleichen Falle des beängstigten Schicklichkeitsgefühles kunstwissenschaftlichen Respektspersonen gegenüber künftighin des passenderen Ausdruckes „Professor“ bedienen. Die wichtige Frage, um welche es sich, meinem Ermessen nach, hier handelt, dürfte jedoch am Besten, ohne alle Bezugnahme auf „Professoren“, einzig unter Künstlern und wahrhaften, d. h. unbezahlten, Kunstfreunden ihre Erörterung finden, wesshalb ich mit dem Folgenden meine Erfahrungen und

Innewerdungen bei der Ausübung meines künstlerischen Berufes nur Solchen mitzutheilen gedenke.

Wie das Beispiel immer am Besten anweist, ziehe ich jetzt sogleich einen sehr ausdrücklichen Fall der Kunstgeschichte herbei, nämlich: dass Beethoven sich so kühn in seinen Symphonieen, dagegen so beängstigt in seiner (einzigen) Oper „Fidelio" zeigt. Den Grund der Einengung durch die vorgefundene Struktur des giltigen Opern-Schema's nahm ich bereits in meinem vorangehenden Aufsatze für die Erklärung der widerwilligen Abwendung des Meisters von ferneren Versuchen im dramatischen Genre in Betracht. Warum er den ganzen Styl der Oper nicht, seinem ungeheuren Genie entsprechend, zu erweitern suchte, lag offenbar daran, dass ihm hierzu in dem einzigen vorliegenden Falle keine anregende Veranlassung gegeben war; dass er eine solche Veranlassung nicht auf alle Weise herbeizuführen strebte, müssen wir uns daraus erklären, dass das uns allen unbekannte Neue ihm bereits als Symphonisten aufgegangen war. Untersuchen wir ihn nun hier in der Fülle seines neuernden Schaffens näher, so müssen wir erkennen, dass er den Charakter der selbständigen Instrumental-Musik ein für alle Male durch die plastischen Schranken festgestellt hat, über welche selbst dieser ungestüme Genius nie sich hinwegsetzte. Bemühen wir uns nun, diese Schranken nicht als Beschränkungen, sondern als Bedingungen des Beethoven'schen Kunstwerkes zu erkennen und verstehen.

Wenn ich diese Schranken plastisch nannte, so fahre ich fort, sie als die Pfeiler zu bezeichnen, durch deren eben so symmetrische als zweckmässige Anordnung das symphonische Gebäude begrenzt, getragen und verdeutlicht wird. Beethoven veränderte an der Struktur des Symphoniesatzes, wie er sie durch Haydn begründet vorfand, nichts, und diess aus demselben Grunde, aus welchem ein Baumeister die Pfeiler eines Gebäudes nicht nach Belieben versetzen, oder etwa die Horizontale als Vertikale verwenden kann. War es ein konventioneller Kunstbau, so hatte die Natur des Kunstwerkes diese Konvention benöthigt; die Basis des symphonischen Kunstwerkes ist aber die Tanzweise. Unmöglich kann ich hier wiederholen, was ich in früheren Kunstschriften über dieses Thema ausgeführt, und, wie ich glaube, begründet habe. Nur sei hier nochmals auf den Charakter hingewiesen, welcher durch die bezeichnete Grundlage ein für alle Male der Haydn'schen wie der Beethoven'schen Symphonie eingeprägt ist. Diesem gemäss ist das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so dass die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne jede etwa hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier gibt es keine Konklusion, keine Absicht und keine Vollbringung. Daher denn auch diese Symphonien durchgängig den Charakter einer erhabenen Heiterkeit an sich tragen. Nie werden in einem Satze zwei Themen von absolut entgegengesetztem Charakter sich gegenüber gestellt; wie verschieden-

artig sie erscheinen mögen, so ergänzen sie sich immer nur wie das männliche und weibliche Element des gleichen Grundcharakters. Wie ungeahnt mannigfaltig diese Elemente sich aber brechen, neu gestalten und immer wieder sich vereinigen können, das zeigt uns eben ein solcher Beethoven'scher Symphoniesatz: der erste Satz der heroischen Symphonie zeigt diess sogar bis zum Irreführen des Uneingeweihten, wogegen dem Eingeweihten gerade dieser Satz die Einheit seines Grundcharakters am Ueberzeugendsten erschliesst.

Sehr richtig ist bemerkt worden, dass Beethoven's Neuerungen viel mehr auf dem Gebiete der rhythmischen Anordnung, als auf dem der harmonischen Modulation aufzufinden seien. Sehr fremdartige Ausweichungen trifft man fast nur wie zu übermüthigem Scherz verwendet an, wogegen wir eine unversiegbare Kraft zu stets neuer Gestaltung rhythmisch plastischer Motive, deren Anordnung und Anreihung zu immer reicherem Aufbau wahrnehmen. Wir treffen, so scheint es, hier auf den Punkt der Scheidung des Symphonikers von dem Dramatiker. Mozart war seiner Mitwelt durch seine, aus tiefstem Bedürfnisse keimende Neigung zu kühner modulatorischer Ausdehnung neu und überraschend: wir kennen den Schrecken über die harmonischen Schroffheiten in der Einleitung jenes Haydn gewidmeten Quartettes. Hier, wie an so manchen charakteristischen Stellen, wo der Ausdruck des kontrapunktisch durchgeführten Themas namentlich durch akzentuirte aufsteigende Vorhaltsnoten bis in das schmerzlich Sehnsüchtige gesteigert wird, scheint der Drang zur Erschöpfung harmonischer Möglichkeiten bis zum dramatischen Pathos zu führen. In der That trat Mozart erst von dem Gebiete der, von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatischen Musik aus, in die Symphonie ein; denn eben nur jene wenigen symphonischen Werke, deren eigenthümlicher Werth sie bis auf unsere Tage lebensvoll erhalten hat, verdanken sich erst der Periode seines Schaffens, in welcher er sein wahres Genie bereits als Opern-Komponist entfaltet hatte. Dem Komponisten des „Figaro" und „Don Juan" bot das Gerüste des Symphoniesatzes nur Beengung der gestaltungsfrohen Beweglichkeit an, welcher die leidenschaftlich wechselnden Situationen jener dramatischen Entwürfe einen so willigen Spielraum gewährt hatten. Betrachten wir seine Kunst als Symphoniker näher, so gewahren wir, dass er hier fast nur durch die Schönheit seiner Themen, in deren Verwendung und Neugestaltung aber nur als geübter Kontrapunktist sich auszeichnet; für die Belebung der Bindeglieder fehlte ihm hier die gewohnte dramatische Anregung. Nun hatte sich aber seine dramatisch-musikalische Kunst immer nur erst an der sogenannten „opera buffa", im melodischen Lustspiele, ausgebildet; die eigentliche „Tragödie" war ihm noch fremd geblieben, und nur in einzelnen erhabenen Zügen hatte sie ihm, als „Donna Anna" und „steinerner Gast", ihr begeisterndes Antlitz zugewendet. Suchte er diesem in der Symphonie zu begegnen? Wer kann über Anlagen und mögliche Entwickelungen eines Genie's Auskunft geben, das sein, selbst so kurzes, Erdenleben nur wie unter dem Messer des Vivisektor's zubrachte?

Nun hat sich aber auch die tragische Muse wirklich der Oper bemächtigt. Mozart kannte sie nur noch unter der Maske der Metastasio'schen „Opera seria“: steif und trocken, „Clemenza di Tito“. Ihr wahres Antlitz scheint sie uns erst allmählich enthüllt zu haben: Beethoven ersah es noch nicht, und blieb „für *seine* Weise“. Ich glaube erklären zu dürfen, dass mit dem vollen Ernste in der Erfassung der Tragödie und der Verwirklichung des Drama's durchaus neue Nothwendigkeiten für die Musik hervorgetreten sind; über deren Anforderungen, gegenüber den dem Symphonisten für die Aufrechterhaltung der Reinheit seines Kunststyles gestellten, wir uns genaue Rechenschaft zu geben haben. —

Bieten sich dem blossen Instrumental-Komponisten keine anderen musikalischen Formen, als solche, in welchen er mehr oder weniger zur Ergetzung, oder auch zur Ermuthigung bei festlichen Tänzen und Märschen ursprünglich „aufzuspielen“ hatte, und gestaltete sich hieraus der Grundcharakter des, aus solchen Tänzen und Märschen zuerst zusammengestellten symphonischen Kunstwerkes, welchen das dramatische Pathos nur mit Fragen ohne die Möglichkeit von Antworten verwirren musste, so nährten doch gerade lebhaft begabte Instrumental-Komponisten den unabweisbaren Trieb, die Grenzen des musikalischen Ausdrukes und seiner Gestaltungen dadurch zu erweitern, dass sie überschriftlich bezeichnete dramatische Vorgänge durch blosse Verwendung musikalischer Ausdrucksmittel der Einbildungskraft vorzuführen suchten. Die Gründe, aus denen auf diesem Wege zu einem reinen Kunststyle nie zu gelangen war, sind im Verlaufe der mannigfaltigen Versuche auf demselben wohl eingesehen worden; noch nicht aber dünkt uns das an sich Vortreffliche, was hierbei von ausgezeichnet begabten Musikern geschaffen wurde, genügend beachtet zu sein. Die Ausschweifungen, zu denen der genialische Dämon eines Berlioz' hintrieb, wurden durch den ungleich kunstsinnigeren Genius Liszt's in edler Weise zu dem Ausdrucke unsäglicher Seelen- und Welt-Vorgänge gebändigt, und es konnte den Jüngern ihrer Kunst erscheinen, als ob ihnen eine neue Kompositions-Gattung zu unmittelbarer Verfügung gestellt wäre. Jedenfalls war es erstaunlich, die blosse Instrumental-Musik unter der Anleitung eines dramatischen Vorgangs-Bildes unbegrenzte Fähigkeiten sich aneignen zu sehen. Bisher hatte nur die Ouvertüre zu einer Oper oder einem Theaterstücke Veranlassung zur Verwendung rein musikalischer Ausdrucksmittel in einer vom Symphoniesatze sich abzweigenden Form dargeboten. Noch Beethoven verfuhr hierbei sehr vorsichtig: während er sich bestimmt fand, einen wirklichen Theater-Effekt in der Mitte seiner Leonoren-Ouvertüre zu verwenden, wiederholte er, mit dem gebräuchlichen Wechsel der Tonarten, den ersten Theil des Tonstückes, ganz wie in einem Symphoniesatze, unbekümmert darum, dass der dramatisch anregende Verlauf des, der thematischen Ausarbeitung bestimmten, Mittelsatzes uns bereits zur Erwartung des Abschlusses geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil. Weit konziser und im dramatischen Sinne richtiger verfuhr dagegen bereits Weber

in seiner Freischütz-Ouvertüre, in welcher der sogenannte Mittelsatz durch die drastische Steigerung des thematischen Konfliktes mit gedrängter Kürze sofort zur Konklusion führt. Finden wir nun auch in den, nach poetischen Programmen ausgeführten, grösseren Werken der oben genannten neueren Tondichter die, aus natürlichen Gründen unvertilgbaren, Spuren der eigentlichen Symphoniesatz-Konstruktion, so ist doch hier bereits in der Erfindung der Themen, ihrem Ausdrucke, sowie der Gegenüberstellung und Umbildung derselben, ein leidenschaftlicher und exzentrischer Charakter gegeben, wie ihn die reine symphonische Instrumentalmusik gänzlich fern von sich zu halten berufen schien, wogegen der Programmatiker sich einzig getrieben fühlte, gerade in dieser exzentrischen Charakteristik sich sehr präzis vernehmen zu lassen, da ihm immer eine dichterische Gestalt oder Gestaltung vorschwebte, die er nicht deutlich genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubte. Führte diese Nöthigung endlich bis zu vollständigen Melodram-Musiken mit hinzuzudenkender pantomimischer Aktion, somit folgerichtig auch zu instrumentalen Rezitationen, so konnte, während das Entsetzen über Alles auflösende Formlosigkeit die kritische Welt erfüllte, wohl nichts Anderes mehr übrig bleiben, als die neue Form des musikalischen Drama's selbst aus solchen Geburtswehen zu Tage zu fördern. —

Diese ist nun mit der älteren Opern-Form ebensowenig mehr zu vergleichen, als die zu ihr überleitende neuere Instrumental-Musik mit der unseren Tonsetzern unmöglich gewordenen klassischen Symphonie. Versparen wir uns für jetzt noch die nähere Beleuchtung jenes sogenannten „Musikdrama's", und werfen wir für das Erste noch einen Blick auf die von dem bezeichneten Gebärungsprozesse unberührt gebliebene „klassische" Instrumental-Komposition unserer neuesten Zeit, so finden wir, dass dieses „klassisch Gebliebene" ein eitles Vorgehen ist, und an der Seite unserer grossen klassischen Meister uns ein sehr unerquickliches Misch-Gewächs von Gernwollen und Nichtkönnen aufgepflanzt hat.

Die programmatische Instrumental-Musik, welche von „uns" mit schüchternem Blicke und scheelem Auge angesehen wurde, brachte so viel Neues in der Harmonisation und thematischen Charakteristik; sie bot theatralische, landschaftliche, ja historienmalerische Effekte, und führte diess Alles vermöge einer ungemein virtuosen Instrumentations-Kunst mit so ergreifender Prägnanz aus, dass, um in dem früheren klassischen Symphonie-Styl fortzufahren, es leider an dem rechten Beethoven fehlte, der sich etwa schon zu helfen gewusst hätte. „Wir" schwiegen. Als wir endlich wieder den Mund symphonisch uns aufzumachen getrauten, um zu zeigen, was wir denn doch auch noch zu Stande zu bringen vermöchten, verfielen wir, sobald wir merkten, dass wir gar zu langweilig und schwülstig wurden, auf gar nichts Anderes, als uns mit ausgefallenen Federn der programmistischen Sturmvögel auszuputzen. Es ging und geht in unseren Symphonien und dergleichen jetzt weltschmerzlich und katastrophös her; wir sind düster und grimmig, dann wieder muthig und

kühn; wir sehnen uns nach der Verwirklichung von Jugendträumen; dämonische Hindernisse belästigen uns; wir brüten, rasen wohl auch: da wird endlich dem Weltschmerz der Zahn ausgerissen; nun lachen wir und zeigen humoristisch die gewonnene Weltzahnlücke, tüchtig, derb, bieder, ungarisch oder schottisch, — leider für Andere langweilig. Ernstlich betrachtet: wir können nicht glauben, dass der Instrumentalmusik durch die Schöpfungen ihrer neuesten Meister eine gedeihliche Zukunft gewonnen worden ist; vor Allem aber dürfte es für uns schädlich werden, wenn wir diese Werke gedankenlos der Hinterlassenschaft Beethoven's anreihen, da wir im Gegentheile dazu angeleitet werden sollten, das gänzlich Un-Beethovenische in ihnen uns zu vergegenwärtigen, was allerdings im Betreff der Unähnlichkeit mit dem Beethovenischen Geiste, trotz der auch hier uns begegnenden Beethoven'schen Themen, nicht allzuschwer fallen dürfte, im Betreff der Form aber namentlich für die Zöglinge unserer Konservatorien nicht leicht sein kann, da diesen unter der Rubrik „ästhetischer Formen“ nichts wie verschiedene Namen von Komponisten zum Auswendiglernen gegeben werden, womit sie für ihr Urtheil sich ohne weiteren Vergleich dann werden helfen müssen.

Die hier gemeinten Symphonien-Kompositionen unserer neuesten — sagen wir: romantisch-klassischen — Schule, unterscheiden sich von den Wildlingen der sogenannten Programm-Musik, ausser dadurch, dass sie uns selbst programmbedürftig erscheinen, besonders auch durch die gewisse zähe Melodik, welche ihnen aus der von ihren Schöpfern bisher still gepflegten, sogenannten „Kammermusik“ zugeführt wird. In die „Kammer“ hatte man sich nämlich zurückgezogen; leider aber nicht in das traute Stübchen, in welchem Beethoven athemlos lauschenden wenigen Freunden alles das Unsägliche mittheilte, was er nur hier verstanden wissen durfte, nicht aber dort in der weiten Saalhalle, wo er in grossen plastischen Zügen zum Volke, zur ganzen Menschheit sprechen zu müssen glaubte! In dieser weihevollen „Kammer“ war es bald still geworden: denn die sogenannten „letzten“ Quartette und Sonaten des Meisters musste man so hören, wie man sie spielte, nämlich schlecht und am Besten — gar nicht, bis denn auch hierfür von gewissen verpönten Exzedenten Rath geschafft wurde und man erfuhr, was jene Kammer-Musik eigentlich sage. Jene aber hatten *ihre* Kammer bereits in den Konzertsaal verlegt: was vorher zu Quintetten und dergleichen hergerichtet gewesen war, wurde nun als Symphonie servirt: kleinliches Melodien-Häcksel, mit Heu gemischtem vorgetrunkenem Thee zu vergleichen, von dem niemand weiss was er schlürft, aber unter der Firma „Aecht“ endlich für den vermeintlichen Genuss von Weltschmerz zubereitet. — Im Ganzen war aber die neuere Richtung auf das Exzentrische, nur durch programmatische Unterlegungen zu Erklärende, vorherrschend geblieben. Feinsinnig hatte Mendelssohn sich hierbei durch Natureindrücke zur Ausführung gewisser episch-landschaftlicher Bilder bestimmen lassen: er war viel gereist und brachte Manches mit, dem Andere nicht so leicht beikamen. Neuerdings werden dagegen die Genrebilder unserer

lokalen Gemäldeausstellungen glattweg in Musik gesetzt, um mit Hilfe solcher Unterlagen absonderliche Instrumental-Effekte, die jetzt so leicht herzustellen sind, und jederzeit überraschende Harmonisationen, durch welche entwendete Melodien unkenntlich gemacht werden sollen, der Welt als plastische Musik vorspielen zu lassen.
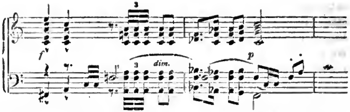
Halten wir nun als Ergebniss der soeben angestellten übersichtlichen Betrachtungen dieses Eine fest: die reine Instrumental-Musik genügte sich nicht mehr in der gesetzmässigen Form des klassischen Symphoniesatzes, und suchte ihr namentlich durch dichterische Vorstellungen leicht anzuregendes Vermögen in jeder Hinsicht auszudehnen; was hiergegen reagirte, vermochte jene klassische Form nicht mehr lebensvoll zu erfüllen, und sah sich genöthigt, das ihr durchaus Fremde selbst in sie aufzunehmen und dadurch sie zu entstellen. Führte jene erstere Richtung zum Gewinn neuer Fähigkeiten, und deckte die gegen sie reagirende nur Unfähigkeiten auf, so zeigte es sich, dass grenzenlose Verirrungen, welche den Geist der Musik ernstlich zu schädigen drohten, von dem weiteren Verfolge der Ausbeutung jener Fähigkeiten nur dadurch fern gehalten werden konnten, dass diese Richtung selbst offen und unverhohlen sich dem Drama zuwandte. Hier war das dort Unausgesprochene deutlich und bestimmt auszusprechen, und dadurch zugleich die „Oper" aus dem Banne ihrer unnatürlichen Herkunft zu erlösen. Und hier, im so zu nennenden „musikalischen" Drama ist es nun, wo wir mit Besonnenheit klar und sicher über die Anwendung neugewonnener Fähigkeiten der Musik zur Ausbildung edler, unerschöpflich reicher Kunstformen uns Rechenschaft geben können.

Die ästhetische Wissenschaft hat zu jeder Zeit die Einheit als ein Haupterforderniss eines Kunstwerkes festgestellt. Auch diese abstrakte Einheit lässt sich dialektisch schwer definiren, und ihr falsches Verständniss führte schon zu grossen Verirrungen. Am Deutlichsten tritt sie uns dagegen aus dem vollendeten Kunstwerke selbst entgegen, weil sie es ist, die uns zu steter Theilnahme an demselben bestimmt und jederzeit seinen Gesammteindruck uns gegenwärtig erhält. Unstreitig wird dieser Erfolg am Vollkommensten durch das lebendig aufgeführte Drama erreicht, wesshalb wir nicht anstehen, dieses als das vollendetste Kunstwerk gelten zu lassen. Am Entferntesten stand diesem Kunstwerke die „Oper", und diess vielleicht gerade aus dem Grunde, weil sie das Drama vorgab, dieses aber der musikalischen Arienform zu Liebe in lauter unter sich unzusammenhangende Bruchstücke auflöste: es gibt in der Oper Musikstücke von kürzester Dauer, welche den Bau des Symphoniesatzes durch Vor- und Nach-Thema, Zurückkehr, Wiederholung und sogenannte „Coda" in flüchtigster Zusammenstellung ausführen, so abgeschlossen dann aber in gänzlicher Beziehungslosigkeit zu allen übrigen, ebenso konstruirten Musikstücken bleiben. Diesen Bau fanden wir dagegen im Symphoniesatze zu so reicher Vollendung ausgebildet und erweitert, dass wir den Meister dieses Satzes von der kleinlich beengenden Form der Opernpièce unmuthig

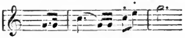
sich abwenden sahen. In diesem Symphoniesatze erkennen wir die gleiche Einheit, welche im vollendeten Drama so bestimmend auf uns wirkt, sowie dann den Verfall dieser Kunstform, sobald fremdartige Elemente, welche nicht in jene Einheit aufzunehmen waren, herangezogen wurden. Das ihr fremdartigste Element war aber das dramatische, welches zu seiner Entfaltung unendlich reicherer Formen bedarf, als sie auf der Basis des Symphoniesatzes, nämlich der Tanzmusik, naturgemäss sich darbieten können. Dennoch muss die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und diess erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden; nur dass hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren. —

Ueber die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kund gegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, dass ich Anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurtheilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten „Leitmotive“ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwerthung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm. Hiergegen hatte ich zu erleben, dass in unseren Musikschulen der Abscheu vor der Verworrenheit meines musikalischen Satzes gelehrt wurde, während andererseits dem Erfolge meiner Werke bei öffentlichen Aufführungen, sowie der oberflächlichen Privatlektüre meiner Partituren es zu verdanken ist, dass jüngere Komponisten in unverständiger Weise es mir nachzumachen sich angelegen sein lassen. Da der Staat und die Gemeinde nur Unlehrer meiner Kunst bezahlt, wie (um in der vermeintlich von mir beeinflussten Nähe zu bleiben) z. B. in München den Professor Rheinberger, statt, wie diess vielleicht in England und Amerika einmal geschehen dürfte, etwa einen Lehrstuhl für sie zu errichten, so möchte ich mit dieser vorliegenden kleineren Arbeit fast nur dazu beigetragen haben, die zuletzt bezeichneten jüngeren Komponisten über das, was sie aus meinen Werken lernen und nachahmen könnten, einiger Maassen zurecht zu weisen.
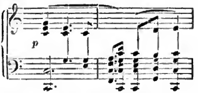
Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allem rathen, nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken. Berlioz konnte nicht tiefer gekränkt werden, als wenn man ihm Auswüchse jener Art auf Notenpapier gebracht, vorlegte und vermeinte, diess müsse ihm, dem Komponisten von Hexensabathen u. dgl., besonders gefallen. Liszt fertigte ähnliche stupide Zumuthungen mit dem Bemerken ab, dass Cigarrenasche und Sägespähne mit Scheidewasser angefeuchtet nicht gut als Gericht zu serviren wären. Ich habe noch keinen jüngeren Komponisten kennen gelernt, der nicht vor allen Dingen von mir Sanktion von „Kühnheiten" zu erlangen gedachte. Hiergegen musste es mir nun recht auffällig werden, dass die vorsichtige Anlage im Betreff der Modulation und Instrumentation, deren ich mich bei meinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerksamkeit befleissigte, gar keine Beachtung gefunden hat. Es war mir z. B. in der Instrumental-Einleitung zu dem „Rheingold" sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte ihn zu verändern; ein grosser Theil der nicht unbewegten darauf folgenden Scene der „Rheintöchter" mit „Alberich" durfte durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivesten Naïvetät sich ausspricht. Dagegen leugne ich nicht, dass ich dem ersten Auftritte der „Donna Anna", in höchster Leidenschaft den frevelhaften Verführer „Don Juan" festhaltend, allerdings bereits ein stärkeres Kolorit gegeben haben würde, als Mozart nach der Konvention des Opernstyles und seiner, erst durch ihn bereicherten Ausdrucksmittel, es hier für angemessen hielt. Dort genügte jene besonnene Einfachheit, die ich ebenso wenig aufzugeben hatte, als die „Walküre" mit einem Sturme, der „Siegfried" mit einem Tonstücke einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plastisch gewonnenen Motive, uns in die stumme Tiefe der Hortschmiede Nibelheim's führt: hier lagen Elemente vor, aus denen das Drama sich erst zu beleben hatte. Ein Anderes erforderte die Einleitung zu der Nornen-Scene der „Götterdämmerung": hier verschlingen sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düsteren Schwestern geschwungen sehen müssen, um seine Bedeutung zu verstehen; wesshalb dieses Vorspiel nur kurz und spannend vorbereitend sein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits aus den vorderen Theilen des Werkes verständlich gewordener Motive eine reichere harmonische und thematische Behandlung ermöglichte. Es ist aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motiv-Bildung, wie diejenige, welche im zweiten Aufzuge der „Walküre" zu „Wotan's" Uebergabe der Weltherrschaft an den Besitzer des Nibelungenhortes sich vernehmen lässt:



etwa in einer Ouverture vorgebracht, so würde ich, nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Styles, etwas geradeswegs Unsinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Drama's das einfache Naturmotiv
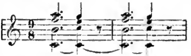


zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenroth erdämmernden Götterburg „Walhall" das nicht minder einfache Motiv



vernommen worden waren, und jedes dieser Motive in eng verwachsener Theilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandelungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden vorführen, dass diese Ton-Erscheinung mehr als Wotans Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte. Wiederum bin ich hierbei mir aber auch bewusst, dass ich stets bemüht war, das an sich Grelle solcher musikalischer Kombinationen nie als solches, etwa als besondere Kühnheit, auffällig wirken zu lassen, sondern sowohl vorschriftlich als durch mögliche mündliche Anleitung hierzu, sei es durch geeignete Zurückhaltung des Zeitmaasses, oder durch vorbereitende dynamische Ausgleichungen, das Fremdartige dermaassen zu verdecken suchte, dass es wie mit naturgemässer Folgerichtigkeit auch als künstlerisches Moment unserer willigen Empfindung sich bemächtigte; wogegen mich begreiflicher Weise nichts mehr empört und demgemäss von fremden Aufführungen meiner Musik fern hält, als die vorherrschende Gefühllosigkeit unserer meisten Dirigenten gegen die Anforderungen des Vortrages namentlich solcher, mit grosser Achtsamkeit zu behandelnder Kombinationen, welche, im falschen hastigen Zeitmaasse, ohne die unerlässliche dynamische Vermittelung zu Gehör gebracht, meistens unverständlich, unseren „Professoren" sogar gräulich erklingen müssen.

Diesem ausführlicher behandelten Beispiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet

und das Charakteristische der dramatischen, im Gegensatze zu der symphonistischen Motiven-Ausbildung und Verwendung darbietet, lasse ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandelungen des Motives der „Rheintöchter", mit welchem diese in kindischer Freude das glänzende Gold umjauchzen:
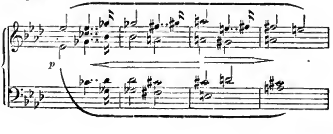


aufmerksam mache. Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem andern Motive der weithin sich erstreckenden Bewegung des Drama's wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle die Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschiedenartigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden im Stande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jener figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas unterscheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unseren Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereihet wurden. Diese Wirkung war sofort durch Störung der klassischen Form des Variationen-Satzes aufgehoben, sobald fremde, vom Thema abliegende Motive hinein verflochten wurden, womit etwas dem dramatischen Entwickelungsgange Aehnliches der Gestaltung des Satzes sich bemächtigte und die Reinheit, sagen wir: Ansichverständlichkeit des Tonstückes trübte. Nicht aber das blosse kontrapunktische Spiel, noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischeste Harmonisations-Kunst konnte, ja durfte, ein Thema, indem es gerade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdrucke vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist. Und hierüber dürfte eben eine genauere Beachtung der Wiedererscheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der „Rheintöchter" einen recht einsichtlichen Aufschluss geben, sobald es durch alle Wechsel der Leidenschaften, in welchen sich das ganze viertheilige Drama bewegt, bis zu „Hagen's" Wachtgesang im ersten Akte der „Götterdämmerung" hin verfolgt wird, woselbst es sich dann in einer Gestalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphoniesatzes — mir wenigstens — ganz undenklich erscheinen lässt, trotzdem es auch hier nur durch die Gesetze der Harmonie und Thematik besteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieser Gesetze auf das Drama. Das durch diese Anwendung hier Ermöglichte wiederum auf die Symphonie anwenden zu wollen, müsste demnach aber zum vollen Verderb derselben führen; denn hier würde sich als ein gesuchter Effekt ausnehmen, was dort eine wohl motivirte Wirkung ist.
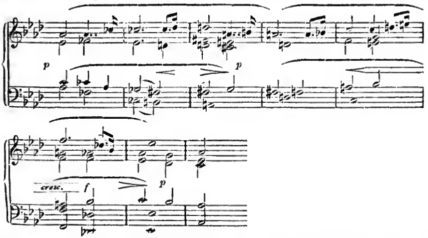
Es kann nicht meine Absicht sein, das, was ich in früheren Schriften über die Anwendung der Musik auf das Drama ausführlich gesagt habe, hier

nochmals, wenn auch von einem neuen Gesichtspunkte aus betrachtet, zu wiederholen; vielmehr lag es mir hauptsächlich nur daran, den Unterschied zwischen zwei Anwendungsarten der Musik zu zeigen, aus deren Vermengung sowohl die Entstellung der einen Kunstart, als das falsche Urtheil über die andere hervorgeht. Und diess dünkte mich wichtig, um überhaupt zu einer, den grossen Vorgängen auf dem Entwickelungsgebiete der Musik — der einzig noch wahrhaft lebenden und produktiven Kunst unserer Zeit — entsprechenden ästhetischen Ansicht zu gelangen; wogegen gerade in diesem Betreff noch die grösseste Konfusion herrscht. Denn von den Gesetzen der Bildung des Symphonieen-, Sonaten-, oder auch Arien-Satzes ausgehend, gelangten wir bisher, sobald wir uns zum Drama wendeten, nicht über den Opern-Styl hinaus, welcher den grossen Symphonisten in der Entfaltung seiner Fähigkeiten beengte; erstaunen wir dann wieder über die Unbegrenztheit dieser Fähigkeiten, sobald sie in richtiger Verwendung auf das Drama entfaltet werden, so verwirren wir jene Gesetze, wenn wir die Ausbeute der musikalischen Neuerungen auf dem dramatischen Gebiete auf die Symphonie u. s. w. übertragen wollen. Da, wie gesagt, hier es aber zu weit führen würde, diese Neuerungen in ihrem verzweigten Zusammenhange darzustellen, diese Arbeit auch füglich wohl einem Andern als mir zukommen dürfte, verweile ich schliesslich nur noch bei dem Nachweise des charakteristischen Unterschiedes, nicht nur der Umbildung und Verwendung der Motive, — wie sie das Drama fordert, die Symphonie dagegen sie nicht gestatten kann —, sondern der ersten Bildung des Motives selbst.

Im richtigen Sinne undenklich ist uns ein harmonisch sehr auffallend modulirtes Grundmotiv eines Symphoniesatzes, namentlich wenn es sogleich bei seinem ersten Auftreten sich in solcher verwirrenden Ausstattung kundgäbe. Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des „Lohengrin“ als Schlussphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerinnerung entrückten „Elsa“ zutheilt, würde sich etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, dass meines Wissens noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen sind. Diess hat aber seinen Grund im scenischen Vorgange. „Elsa“ ist in sanfter Trauer, schüchtern gesenkten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges



sagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet sie nichts Anderes als ein mit süssem Vertrauen erfüllendes Traumgebild: *„mit züchtigem Gebahren gab Tröstung er mir ein;"* — diess hatte uns jener Aufblick etwa schon gesagt; nun schliesst sie, kühn aus dem Traume zur Zuversicht, der Erfüllung in der Wirklichkeit fortschreitend, die weitere Meldung an: *„des Ritter's will ich wahren, er soll mein Streiter sein"*. Und hiermit kehrt die musikalische Phrase, nach weiter Entrückung, in den Ausgangs-Grundton zurück.



Ein jüngerer Freund wunderte sich damals, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszuges übersandt hatte, höchlich über den Anblick dieser, in so wenigen Takten so stark modulirenden Phrase, noch mehr dann aber darüber, dass, als er der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar beiwohnte, dieselbe Phrase ihm ganz natürlich vorgekommen war, was jedenfalls auch Liszt's musikalische Direktion vermittelt hatte, der aus dem hastig überblickten Augen-Gespenst durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongestalt modelirt hatte.

Es scheint, dass schon jetzt einem sehr grossen Theile des Publikum's Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unsere „Professoren" noch Zeter schreien. Würden diese mich auf einen ihrer heiligen Lehrstühle setzen, so dürften sie dagegen vielleicht in noch grössere Verwunderung gerathen, wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mässigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist. Würde diese Regel dann befolgt, so bekämen wir vielleicht wieder einmal Symphonien und dgl. zu hören, über welche sich wiederum auch etwas sagen liesse, während über unsere neuesten Symphonieen sich eben gar nichts sagen lässt.

Wesshalb ich hiermit auch schweige, bis ich etwa einmal an ein Konservatorium berufen werde, — nur nicht als „Professor." —

Richard Wagner.

Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache.

Von Hans von Wolzogen.

Die innere *Undeutschheit* der heutigen deutschen Sprache an dem äusseren Zustande derselben nachzuweisen, vermochte wohl schon bis zu einem gewissen Grade die Sammlung von Beispielen der Unlogik in dem ersten Theile dieser Abhandlung. Tiefer aber, über die Bedeutung dieses grammatisch-syntaktischen Zustandes der Sprache hinaus, auf den Zustand des *deutschen Sprachbewusstseins* der Sprechenden selbst, und damit zu einer Erkenntniss des vorhandenen Maasses nationalen Geistes bei den Förderern und Vertretern unserer modernen Kultur, dahin führt uns die ernste Beobachtung einer fast absolut zu nennenden Unfähigkeit eben Derer, welche unsere heutige Sprache am Besten zu gebrauchen wissen, der Unfähigkeit nämlich: selbst noch eine lebendige *Empfindung* für die *Eigenthümlichkeiten und Schönheiten der deutschen Sprache* zu haben.

Diese Unfähigkeit zeigt sich uns sofort, wenn inmitten unserer modernen Sprachwirthschaft etwas auftaucht, was wirklich dem echtdeutschen Sprachgeiste entsprossen ist. Nicht wegen der äusseren Form, sondern wegen des inneren Wesens sind solche Erscheinungen unseren litterarischen Grössen und Meistern der modernen Sprache absolut fremd. Sie wissen sich nicht in die Volksseele hinein zu versetzen, welche diese Sprache aus sich erschuf und bildete; denn wenn sie dieses vermöchten, so würden sie nicht derart rein äusserlich nur an einer fremdartigen *Form* Anstoss nehmen, die ihnen als solche nichts besagt, sondern sie würden verstehen, wie und warum diese, in der heutigen Sprachwelt zunächst fremdartiger sich zeigende Form sich bilden musste, und würden empfinden, welches eigenartige Leben sich in ihr offenbart. So ist diesen kritischen Herren, welche selbst als Retter und Meister moderner Sprache auftreten, die Sprache Richard Wagner's urfremd und ein stäter Stein des Anstosses, wie zugleich der unfehlbare Probirstein für Grad und Werth ihres Verständnisses deutscher Sprache überhaupt. In der Sprache dieses unseres Meisters ist alles deutsch, von ganzer Seele, im innersten Grunde deutsch, und zwar nicht nur, wie Jene in ihrer verständnisslosen Aeusserlichkeit wähnen, wegen gewisser Benutzungen älterer Bildungen, sondern aus demselben künstlerischen Triebe, welcher auch diese Benutzungen erst veranlasst hat. Diess ist der schaffensgewaltige Trieb, der aus der Seele eines, über seine Zeit frei empor sich hebenden nationalen Genius hervordringt und uns inmitten der traurigsten Undeutschheit aller Zustände und Begebenheiten, Gesinnungen und Aeusserungen noch einmal im herrlichen Glanze der grossen Kunst vor das Auge stellt: was deutsch ist. Ja, auch für die verlegen-trübselige Frage, wo das Deutsche sei, werden wir hiernach nicht so leicht eine andere Antwort zu finden vermögen, als die, welche uns durch eine Abkehrung von der

grossen modernen Welt und durch die Einkehr in das Reich der Kunst unseres Meisters zu Theile werden kann. Denn hier ist eine Kunst entstanden, welche nichts gemein hat mit dem Wesen dieser Welt und dabei dennoch auf die Kinder eben dieser Welt eine unwiderstehlich wunderbar zwingende Wirkung ausübt, indem sie bei den Einen den letzten, fast vergessenen Rest der Deutschheit mit der vollen Zauberkraft der Urverwandschaft zu mehrem oder minderem Bewusstsein wieder erweckend berührt, den Anderen aber zu erschrockener Bewunderung die ganze, unsterbliche Macht jenes deutschen Wesens, das sie völlig vernichten zu können wähnten, mit der ungeschwächten Gewalt des ewig wiedergeborenen Genius offenbart. Und mit dieser Kunst in innigster Verbindung ist auch die Sprache entstanden: die *deutsche* Sprache der *deutschen* Kunst, die eben so wenig, wie diese Kunst mit unserer Zeit, gemein hat mit jener logisch geretteten Prosa der modernen Gegenwart, als welcher vielmehr jegliche Hervorbringung wahrhaft lebendiger grosser Kunst unmöglich bleiben musste. Aber, während die *Kunst* in ihrer lebensvollen Ganzheit an die weite, vielempfängliche Seele der öffentlichen Allgemeinheit sich wandte, so verfiel dio *Sprache* für sich, diese echtdeutsche und unmoderne Künstlersprache, der philologischen Kritik der engen Köpfe unserer litterarischen Autoritäten, welche nun im harten Anstosse daran vernehmlich uns bemerken lassen, wess Geistes vielgewandt sprechende Sprösslinge sie selber seien.

Keiner unserer tonangebenden Schriftsteller und Kritiker, welche die litterarische Kultur unseres Volkes besorgen, hat von der Deutschheit der Sprache in Wagner's Dichtungen nur eine leise Empfindung gehabt. Keiner hat jemals das freudige Gefühl gezeigt, welches das Gemüth eines echten Deutschen bei dem Vernehmen des kräftigen, sinnvollen Klanges deutscher Worte zweifellos mit unvergleichlich wohlthätiger Heimathsfrische durchziehen sollte, da wir in ihnen einen guten Theil unseres eigensten Lebens und Seins erkennen müssten, wenn wir wirklich noch Deutsche wären. Liegt es heute einem Künstler daran, seine Sprache, damit sie einem höheren künstlerischen Zwecke entspreche, gerade auf solche prägnante, urkräftige einfache Grundwörter möglichst zu beschränken und alle jene abstrakten Komplikationen, und Konglomerationen daraus zu entfernen, welche unsere modernen Lebensverhältnisse mit ihrer tausendfachen Verzwicktheit und Verwickeltheit von Interessen, Beziehungen und Rücksichten hineingebracht haben, so wird er — wie etwa auch G u s t a v F r e y t a g, der sorgsam bewusste Sprachformer in den „*Ahnen*“ — für einen närrischen Sonderling gehalten, der — n i c h t d e u t s c h zu reden wisse! Die deutsche Sprache soll die uns d e u t l i c h e sein; aber die, denen die moderne Sprache dient, sind eben nicht Deutsche mehr, daher ihnen die wirklich deutsche Sprache undeutlich bleiben muss. Wir haben einen Schatz herrlicher Worte, in denen ein noch wunderkräftiges Leben uns entgegentritt; aber wir selber leben dieses Leben, begreifen die Schönheiten und Echtheiten dieser Sprache nicht mehr. Wie dürfen wir wähnen, dieselbe Sprache noch heute in Wahrheit zu sprechen und zu schreiben, und wie können wir wagen von d e r Sprache,

die wir heute sprechen und schreiben, das Maass zu nehmen für die Schätzung der Deutschheit in der Sprache eines grossen deutschen Künstlers? Doch ist dieses Wagniss bereits zu einer ganz allgemeinen leichtfertigen Gewohnheit des undeutschen oder entdeutschten Sinnes unserer modernen Sprachrichter und ihrer grossen, unbedenklich „nachrichtenden" Pressgemeinde geworden. Um nur ein Beispiel aus den vielen, die sich uns dargeboten haben, hier zu erwähnen: welch ein Geschrei ward von jener Seite erhoben über das von R. Wagner in einigen ganz bestimmten Fällen wieder angewandte altdeutsche Wort: *freislich!* Verstanden ward es, als deutsches Wort, gar nicht; das gab man recht offenherzig selber zu; wer sich aber dann wirklich noch belehren liess, nämlich durch lexikalische Nachweisung, dass es soviel wie: *fürchterlich* bedeute, der fand es sehr abgeschmackt, dass der Dichter anstatt dieses allgemein verständlichen Ausdruckes „ganz unmotivirt" den uns fremd gewordenen gebraucht habe, und man nannte diess: Affektation. Keiner bemerkte etwas davon, dass ein *„fürchterlicher Knabe"*, vom jungen Siegfried gesagt, etwas ganz Anderes sei als ein *„freislicher Knabe."* Keiner empfand auch nur im unwillkürlichen Eindrucke der Worte auf das Gefühl die Verschiedenheit ihres Charakters. Keiner hörte aus dem blossen Klange dieses einfach und stark gebildeten *freislich*, im Gegensatze zu dem verunstaltet abgeleiteten „fürchter-lich", die köstliche Prägnanz und vollgiltige Echtheit des uns im Gebrauche verlorenen, weil in unserem Leben seine Bedeutung nicht mehr vorfindenden Ausdruckes heraus. Keiner achtete darauf, wie sich in diesem Worte gerade der Charakter des Vokales so eigenthümlich hell und weich dem stürmisch kräftigen konsonantischen Wurzelanlaute zu einem ganz ungemein treffenden lautlichen Bilde des damit bezeichneten Wesens verbindet. Wer in sich deutschen Sprachsinn trüge, der müsste diess sofort empfunden haben, wie es der Dichter selber sofort empfand, als er das Wort in seinen deutschen Quellen antraf, und wie es noch unsere Grossältern lebhaft bei ähnlichen Sprachanwendungen ihrer klassischen Zeitgenossen empfinden konnten, die wir heute nur aus gedankenloser Gewöhnung als etwas Unanstössiges, ja als etwas Schönes weiter gelten lassen. Wer aber deutschen Sprachsinn nicht besitzt, über den hat man sich freilich nicht zu verwundern, wenn er in seinem Urtheile über die Sprache eines Meisters bis dahin gelangt, wo das Echte ihm geradezu als das Affektirte erscheint, während in der That er selber nur noch affektirt, deutsch zu schreiben, ohne es zu thun.*)

---

*) Gottfried Keller ist einer der seltenen Meister deutschen Styles, welche eine deutsche Schreibart zu affektiren nicht nöthig haben, weil sie selbst noch die volle Kraft deutschen Sprachgefühles besitzen. Dafür lebt er aber auch in der Schweiz, und wenn deutsche Kritiker in seinen „Leuten von Seldwyla" das bei Wagner so verlachte Wort *Misswende* wiederum antreffen, so mögen sie diess bei dem „Novellisten" wohl freundlichst mit dem — *schweizerischen Dialekte* „entschuldigen". Im Dialekte zu reden gilt bei ihnen nämlich nicht als affektirt, sondern als besonders reizvoll und rührend volksthümlich, — zumal freilich, wenn semitische Lippen zu schwäbeln anheben! —

Unsere Zeit ist ausserordentlich reich an ihr überlieferten Schätzen deutsche Kunst und Litteratur, welche Jahrzehnte lang in treuer Pflege trefflich zu verwerthen gewesen wären; — sie ist überdiess ausgezeichnet durch die in Menge angesammelten Hilfsmittel deutscher Wissenschaft, und zwar vorzüglich eben der Wissenschaft von unserer *Sprache.* Wie war sie doch vor allen anderen Zeiten unserer Geschichte in den Stand gesetzt, jedes frühere Jahrhundert, und sogar jene Zeit der Neugeburt deutscher Sprache und Dichtung selber, im bewussten Sinne für die Sprache und im Wissen ihrer Gesetze unvergleichlich weit zu übertreffen! Denn Irrthümer, die wir auch zu jener Zeit bei dem Gebrauche ihrer Sprache, selbst von Seiten der grossen Meister, begangen sehen, beruhen dort offenbar auf einer, der damaligen Zeit eigenen, philologischen Unkenntniss der Sprache als solcher, welche aber durch das innige instinktive Sprachverständniss jener selben Meister, als sprachschöpferischer Künstler, vergessen gemacht wird. Dagegen könnte heute, Dank den vereinten Kräften jener sprachschöpferischen Künstler und der ihnen gefolgten grossen philologischen Gelehrten, gerade auch die philologische Kenntniss der Sprache in so reichem Maasse vorhanden und — wenn man den hohen Ruf unserer wissenschaftlichen Bildungsanstalten in Betracht zieht — so allgemein verbreitet sein, dass hierdurch ein etwa in anderer Weise sich uns aufdrängendes Unverständniss des deutschen Sprachgeistes in seiner Wirkung durchaus siegreich hätte aus dem Felde geschlagen werden sollen. Und zumal hätten heutige Schriftsteller, welche etwa die Goethe's des modernen Styles vorzustellen wünschten, nicht allein die Pflicht, sondern auch eben die beste Möglichkeit gleichsam in ihrer Hand gehabt, ihre seit Goethe's Tagen so arg verrottete deutsche Sprache mit aller Kraft einer ernstlich erworbenen und besonnen angewandten Sprachkenntniss vor populär sein sollenden Schludereien und stylistische Liebenswürdigkeit erheuchelnden Anklängen an selbst verrottete dialektische Sprachweisen zu bewahren, aus denen die schöpferische Dichterkraft Goethe's noch Elemente der Neubelebung der Sprache gewinnen konnte, die aber heute, wo strengste Zucht der Sprache ihren „Meistern" durch ihren elenden Zustand geboten ist, nur zu dem gänzlichen Verluste des kostbaren Gutes, zum völligen Untergange desselben im Schlamme des Jargons, uns führen kann! — Das Unglück aber, dass der Deutsche überhaupt das Deutschsein, anstatt es zuerst recht gründlich von seinen Meistern zu lernen, seit ihrem Erscheinen vielmehr verlernt hat, ist offenbar mit so intensiver Gewalt, in Form der Invasion einer gerade der deutschen Sprache so grundfremden Macht, über ihn gekommen, dass die innig lebendige Wirkung, welche für die dauernde Befestigung der grossen Errungenschaft unseres Goethe die Forschungen eines Jakob Grimm auf das Verständniss unserer Sprache hätten ausüben müssen, so gut wie völlig uns verloren gegangen ist. Und so sehen wir denn nun dieselben Forschungen, von ihrem volksthümlich lebendigen Boden losgelöst, und ganz wie die übrigen abstrakten Geistesspiele moderner Wissenschaften, von jener selbigen sprachfremden Macht mit gewohntem Eifer und Geschicke in unserer Mitte ruhmreich fortgesetzt.

Während also dergestalt die heilsame Wirkung aufklärender Wissenschaft, von Kunst und Leben gleicherweise getrennt, in der Bannsphäre der philologischen Abstraktion aufgehoben wird, so kommt es mit der, einer allgemeinen Kenntniss-, Verständniss- und Gefühllosigkeit überlassenen, lebenden Sprache nachgerade so weit, dass sogar ihr eigentlichstes Erbgut ihr verloren zu gehen droht, wodurch das Deutsche noch heute vor allen anderen Idiomen als an sich lebenskräftiges Sprachmaterial sich zu bekunden vermag, wenn auch seine gegenwärtige prosaische Verwendung davon keinen Vortheil zu ziehen weiss. Diess ist die eigenartige Wurzelkraft unserer Sprache. Selbst diese Urkraft übt keine unbedingt zwingende Gewalt mehr aus über den Sprachsinn unserer Zeit! Sobald ein echt deutsches Wort, das unserem täglichen Gebrauche ein wenig fremd geworden ist, wieder vor uns hintritt, sind wir geneigt, ohne jede Berücksichtigung seiner deutschen Wurzelbildung, es als *romanisches Fremdwort* zu betonen: d. h. mit Verschiebung des Akzentes nach dem Schlusse des Wortes, wo etwa nur noch ein sogenanntes „stummes *e*" ihm folgt, also nach künstlicher Prosodie in einem gewissen gleichmässigen *metrum jambicum.* Dieses Missachten der deutschen Wurzelsilbe, und somit der Bedeutung des Wortes, erscheint besonders bei Zusammensetzungen als kaum noch zu vermeiden. Unzweifelhaft hört man heute — ich wiederhole: nachdem unter uns ein Jakob Grimm gelebt und gelehrt hat — überall ganz widersinnig von Walküren, Brünnhilden, Sieglinden sprechen, also nach dem romanischen Tongesetze, das für uns absolut nicht gilt; gleich als wäre von Allüren und Tournüren, von Casilden und Clorinden die Rede, anstatt von Kürerinnen der Wal, von Heldinnen in der Brünne, von „Linden" (d. h. schlanken, schönen Weibern) des Sieges. Die Wurzelsilbe des Bestimmungswortes, welches voransteht, ist im Deutschen zu betonen: dieser Akzent ist so urgermanisch echt und fest, dass, wenn überhaupt die Worte in ihrer Zusammensetzung einigermaassen begriffen werden, nur ein allergröbstes und allerfremdestes Unverständniss für unsere Sprache ihn von seiner angestammten Silbe jemals fortrücken kann. Nun aber muss man gar hören, wie der Akzent auf eine blosse *Ableitungs*silbe, auf den, zweifellos als solchen bekannten, patronymischen Adjektivstamm, verschoben wird, sodass aus den Nibelungen, den Nebelsöhnen: Nibelungen werden, woraus deutscher Sprachsinn nur etwa gewisse „nie be-lungene" Wesen — gleichsam als eine ungewöhnliche Nebenform für „nie gelungene" — erkennen könnte! Warum dann nicht auch: Wälsungen, Waiblingen? — oder: Tübingen, Wasungen? — wofür ein, besonders durch seine geschickten Reimkünste berühmter, moderner deutscher Poet wirklich auch schon ein Beispiel geliefert hat, indem er: Säckingen auf „Dingen, erringen, gelingen" reimen liess. Die romanisch aufgefasste Walhalla mit der unwiderstehlich verlockend hallenden Nachsilbe und dem stolzen *a* zum imposanten Abschlusse, gehört ebenfalls in dieses unerschöpfliche Kapitel: das Fremdwort Vauxhall wird richtig betont, das deutsche Walhall, die Halle der Wal, will sich nicht be-

halten lassen; und es ist wirklich nur zu verwundern, dass man nicht neben der schönen Walhalla schon eine ihr nachgebildete Tonhalla oder Singhalla auf den Aushängeschildern moderner Vergnüglichkeiten prangen sieht. Denn selbst in die prosaische Alltagssprache ist die Verschiebung des Akzentes schon eingedrungen und greift immer weiter um sich. Früher wusste man einzig das Wort *lebendig* als falsch, d. h. nicht auf der Wurzel betont, anzuführen. Jetzt strömen die Beispiele ähnlicher falscher Betonungen uns täglich aus eigenem Munde zu. In der That ertappt man sich fortwährend selbst auf derartigen Unrichtigkeiten, wie z. B., dass man von „Leibeigenen“ anstatt von „Leibeigenen“ spricht, wozu noch gar mancher fügt: dass diese keines persönlichen Rechtes „theilhaftig“ (statt: theilhaftig) seien, während andere von „ausserordentlicher Wahrhaftigkeit“, von „eigenthümlichen Nothwendigkeiten“, (neben: erb- und eigenthümlichen Besitzungen), von „freiwilligen Leistungen“, von unwillkürlichen Bewegungen“, von „grossen Wahrscheinlichkeiten“ und „offenbarem Unsinne“, reden. Solche wunderlichen Betonungen nach dem Nichtsinne der Worte sind nach und nach ganz unbeanstandet zu modernen Gewohnheiten geworden. Und was von den Worten gilt, das gilt dann auch von den grammatischen Formen, für deren innere, lebendige Deutschheit die in unserer modernen Sprache Redenden eben so wenig natürliche Empfindung oder bewussten Sinn zu besitzen scheinen. Die schönen, starken Verbalformen, deren sich das Deutsche noch erfreuen darf, die aus dem inneren Leben der Wurzel durch *Ablaut*, d. h. Vokalwechsel, zur Bezeichnung der verschiedenen Zeitverhältnisse, unmittelbar hervorgehen, sie treten immer mehr zurück hinter der leichtfertigen Manier, sich mit dem einfach an die Wurzel aussen angeklebten schwachen Auxiliarstamme des Wortes *thun*, nämlich mit dem präteritalen Suffix te, zu behelfen. Aus der lebensvollen Abwandelung: *dinge, dang, gedungen* ein todtes: *dinge, ding-te, geding-t*, oder aus: *webe, wob, gewoben* ein: *webe, web-te, geweb-t* zu machen, das ist die Weise eines seiner Sprache entfremdeten Sinnes, der sich nur noch äusserlich formal, und dabei so bequem als möglich, mit ihr abgibt. Der fremde Geist, der unsere Sprache sich anzueignen hatte, konnte freilich nicht die lebendige Empfindung für die natürliche, aus dem inneren Wesen des Wortes heraus organisch sich vollziehende Bildung der Formen besitzen. Er gerade musste sich darauf hingewiesen finden, der mechanischen, monotonen, und darin eben auf das Leichteste nachzumachenden Zusammensetzung der *schwachen* Verbalformen sich zu bedienen. Dass aber auch hierbei wir Deutsche ihm blindlings nacheiferten, das war wiederum eine jener nur zu häufigen Bekundungen unseres Mangels an nationalem Selbstgefühle, worüber unsere ganze Betrachtung ein so merkwürdiges Licht verbreitet hat. War eine solche Empfindungslosigkeit für wesentliche Bildungen des eigenen Sprachlebens einmal bei uns zur Herrschaft gelangt, so musste dann auch die *Verwechselung* von starker und schwacher Form zu allgemeiner Gewohnheit werden. Hiernach gebrauchen wir schliesslich in manchen Fällen rücksichtslos neben einander beide Formen für die

intransitive so gut wie für die transitive Beziehung des Wurzelbegriffes. So z. B. wird sehr oft das starke und als solches intransitive: *hange, hing, gehangen* neben dem kausativ-transitiven und als solches schwachen, durch den Hilfsstamm von „thun" gebildeten: *hänge, hängte, gehängt* in derselben Beziehung wie das Letztere angewandt; u. dgl. m. Und eben so ist im syntaktischen Gebrauche der Kasus eine greuliche Rohheit zu bemerken, die mehr und mehr die feineren Beziehungen, welche durch die obliquen Kasus, besonders durch den *Genetiv,* im Deutschen so schön ausgedrückt werden konnten, flüchtig übergeht und sich mit einem trocken-materiellen akkusativischen Verhältnisse begnügt. Hiermit haben wir denn schon das Gebiet des Satzbaues, des eigentlichen Styles, wieder erreicht, woraus uns die erste Abtheilung so reichliche Beispiele dargeboten hatte, welche aber erst nunmehr, im Sinne der erkannten intimen Undeutschheit der Sprachempfindung und Sprachverwendung unserer modernen Deutschsprecher aufgefasst, recht eigentlich als das völlig treffende Abbild des ganzen Lebens unserer Zeit, mit allen seinen Flüchtigkeiten und Rohheiten, allem seinem Mangel an natürlicher Eigenartigkeit, Kraft, Einfachheit, charaktervoller Form, prägnanter Entschiedenheit, edeler Grösse und ästhetischem Gefühle, mit aller seiner wüsten Beimischung von höchst thatsächlichen Gallizismen und Judaismen, uns erscheinen müssen.

Diese Sprache haben wir nun zur Genüge kennen gelernt. Wir haben sie in der ersten Abtheilung dieser Arbeit mit allen, in sie eingedrungenen Verletzungen der Logik uns als völlige Unsprache zum Bewusstsein geführt. In der zweiten Abtheilung konnten wir alsdann auf einen, bereits beschrittenen, Weg zur Errettung der also unlogisch behandelten Sprache hinweisen. Zugleich jedoch haben wir, sowohl durch allgemeine Betrachtungen, als auch zuletzt durch besondere Nachweisungen, diese Errettungskunde um ein Beträchtliches wiederum einzuschränken uns genöthigt gesehen. Wir erkannten nämlich, wie die *Undeutschheit,* als welche doch in der *Unlogik* als solcher überall mit einbegriffen sein musste, durch die formale Aufhebung der letzteren durchaus nicht ebenfalls beseitigt werden konnte. Vielmehr mussten wir bemerken, dass gerade durch die Mächte und Mittel der modernen Spracherrettung die Undeutschheit unserer Sprache nur noch vermehrt und gründlich durchgeführt werde. Mit der Behauptung der Undeutschheit unserer modernen Sprache hatten wir aber zugleich, als nothwendige Folge hiervon, die Unmöglichkeit ausgesprochen, dass diese undeutsche Sprache jemals die Sprache eines wahrhaften deutschen Kunstwerkes zu sein vermöge. Wir haben dagegen gesehen, wie sie die vollkommen entsprechende Ausdrucksweise des modernen undeutschen Lebens sei, welches ebensowenig ein grosses deutsches Kunstwerk, als wie eine echte deutsche Sprache, aus seinem eigenen, diesen Dingen so fremden Boden zu entwickeln im Stande ist. Indem die, durch die Geschicklichkeit der modernen Schriftsteller zu eigenthümlich moderner *„Façon"* gelangte Sprache nun doch auch für künstlerische Werke sich verwenden lassen sollte, hat gerade sie es ganz wesentlich mit bewirkt, dass diese Werke

im schnellen Laufe von jener Höhe, wohin unsere grossen Dichter ihre Kunst geführt, bis auf ihr jetziges Niveau hinunter gesunken sind. Hier mag man nun immerhin auch noch manches talentvolle und merkwürdige Erzeugniss eines, wenn nicht poetischen, so doch aber modernen Sinnes erblicken, nimmermehr wird man jedoch eine Spur dessen entdecken können, was man unter einem wirklichen lebendigen Kunstwerke grössesten und über das Zeitliche erhabenen Styles zu begreifen hat. Ein Solches ist auf diesem Boden unmöglich. Die Kunst des Genius kann nicht der Ausdruck dieses Wesens und Lebens sein: und die Sprache ist das reale Mittel, durch welches diese Unmöglichkeit sich s. z. s. verwirklicht. Denn durch die Anwendung der heutigen Sprache wird eine seltsame Wirklichkeit moderner Dichtung in das Leben gebracht, welche uns durch sich selbst beweist, dass die heute einzige Möglichkeit einer zeitgemässen Art von *„Poesie"* allerdings den absoluten Gegensatz darstellt zu jener „Unmöglichkeit" einer durch die *Sprache* sich ausdrückenden *deutschen Kunst*. Es gibt unter den obwaltenden Umständen nur die eine Alternative: die Sprache muss entweder geradezu in die allerunerträglichste widernatürliche Rhetorik und Erkünstelung entarten, um sich von der modernen Prosa abzuheben — dann ist sie von vornherein etwas Todtes, von jedem natürlichen Lebensboden Abgetrenntes und daher für eine wahre nationale Kunst Werthloses —; oder sie muss von der Höhe des Uebermenschlichen und Ueberzeitlichen, auf welcher die Genien wohnen und wirken, und wo sie, wie sie geworden ist, nicht mehr heimisch sein kann, gutwillig sich hinunter begeben in die Sumpfgegend des modernen Volks- und Gesellschaftslebens, in die Prosa des Pseudo-Dramas der modernen Possen und Sittenkomödien und — weitaus besseren Falles — des modernen Romanes. Dieser aber pflegt stäts mehr das Erzeugniss persönlichen *Könnens*, als ein Gebilde in grosser Form lebendiger, wirklicher *Kunst* zu sein, — ja, nach einem geistvollen Ausspruche von Konstantin Frantz, soll er uns sogar nur als die jeweilig talentvoll ausgebildete ästhetische Vorstufe einer, noch völlig idealen, natürlichen Rechtswissenschaft gelten. In keinem Falle also ist eine, durch die moderne Sprache allein zum Ausdrucke gelangende Kunst ernstlich eine *deutsche* zu nennen, wenn sich auch unsere begabten nichtdeutschen Romanschreiber bemühen, den ungeheuren und so charakteristisch hervortretenden Einfluss des nichtdeutschen Wesens auf die Physiognomie dieses ganzen, von ihnen dargestellten, modernen deutschen Lebens, möglichst zu verbergen, indem sie ihren Personen, ausser vielleicht in vereinzelten absichtlich typischen Fällen, sorgfältig den *germanischen* Typus in Namen und Erscheinung zu wahren belieben. Am Allerundeutschesten und am Allerunkünstlerischesten zugleich erweist sich uns aber sicherlich mit erschreckend unbekümmerter Offenheit das Drama — wo es nämlich noch wirklich lebendig unter uns erscheint und wirkt, d. i. nur auf den niedrigsten Stufen der Kunstgattung. — Auf das Drama gerade, als auf die höchste Kunstform, hätten wir doch überall vornehmlich, ja ausschliesslich das Auge zu richten, wenn es nach einem vol-

lendeten künstlerischen Abdrucke des nationalen Wesens ausspäht. Da aber erblickt es nichts als Lokalpossen und Sittenstücke, alles nach französischer Quelle und meist von geschickten Juden bearbeitet oder geradezu übertragen. Ja, und vermöchte selbst auch etwa ein genialer Geist aus eigener Kraft sich über die unkünstlerische Sphäre zu erheben, aus welcher diese modernen Dichtungen, als adäquate Darstellungen ihres Wesens, hervorgehen, immer wieder würde doch sein eigenes edeles Bestreben, sein künstlerisches Fühlen und Schauen zur entsprechenden Darstellung zu bringen, an dem Charakter eben der heutigen *Sprache* scheitern müssen, der ihm die Schöpfung eines wirklich nationalen Kunstwerkes, mit dem, für ein solches unentbehrlichen, rein deutschen Ausdrucksmittel, ein für allemal verwehrt.

Dennoch bleibt uns die einzige Hoffnung übrig, dass, wenn der deutsche Geist aus unserem modernen *Leben* geschieden ist, er sich in einem *Kunstwerke*, das sich frei über dieses Leben zu erheben vermag, lebendig erhalten könnte und dort dann wohl auch wieder seine eigene Sprache finden würde, welche jene Kunst zum rechten Worte kommen liesse. Indem aber dieses Kunstwerk, um wirklich der wahre und grosse Ausdruck deutschen Wesens zu sein, jedenfalls auch einer solchen eigenen deutschen Sprache bedarf, so muss es überall dort unmöglich bleiben, wo der Künstler auf das Ausdrucksmittel der Sprache allein angewiesen ist. Denn hier müsste eine an der Sprache vorgenommene künstlerische Umwandelung allerdings den Charakter einer fremdartigen individuellen und abstrakten Erkünstelung tragen, für die es durchaus kein Mittel mehr zur Ermöglichung einer lebendigen Empfänglichkeit bei den Hörenden gäbe. Ein solches Kunstwerk würde, wie schon bemerkt, nur ein Todtes sein; es würde an seiner Erhebung in das Ueberzeitliche ersterben; wenn es nicht etwa, wie z. B. in Freytag's schon erwähnten Romanen, mit mehr wissenschaftlicher Künstlichkeit die Sprachumwandelung gerade im Gegentheile als im Dienste der *Zeitlichkeit*, der *vollzogenen Historie*, uns vorführt. Soll es aber seine hohe Aufgabe wahrhaft erfüllen, so muss es eben jene überzeitliche Erhebung zu vollbringen im Stande sein, ohne doch zugleich seine tiefen Wurzeln aus dem Boden des nationalen Wesens in die kalte Luft einer künstlichen Abstraktion hinaus zu ziehen. Wie die Sprache das Drama mit herab gerissen hat in die Tiefe des modernen Realismus, so müsste ein anderes künstlerisches Element es wieder hinauftragen zu der Höhe des Ideales; und dieses Element müsste ein noch heute lebendiges und lebendig wirkendes, und dabei der freie und echte Ausdruck reinen deutschen Wesens in dem Sinne sein, dass hier eine durchaus deutsche Kunst aus der Kraft ihrer Eigenart die vollkommene Darstellung des höchsten künstlerischen Stoffes, des über Zeit und Raum erhabenen idealen Menschenthumes, zu ermöglichen im Stande wäre. Aus einer solchen lebendigen Kunst könnte dann auch mit organischer Nothwendigkeit eine eigenartig deutsche Sprache sich natürlich bilden, die eben so wenig wie ihr künstlerisches Mutterelement mit dem modernen Wesen und Leben gemein haben würde. Mit diesem

Elemente auf das Innigste verbunden, und in dieser natürlichen Verbindung von den Hörern begriffen, müsste eine solche Sprache alsdann eben so sehr wie jenes Element selber, dem sie als deutschem Boden deutsch entsprossen, von lebendiger Wirkung auf die Empfänglichkeit aller derjenigen mitlebenden Seelen sein, deren Rest von Deutschheit sich durch die eigenartige Gewalt eben jenes selbigen einzig deutsch gebliebenen künstlerischen Elementes auch inmitten unserer undeutschen Gegenwart noch wunderbar verwandt berührt und befreit empfindet.

Diese „andere“ Kunst, welche die Erhebung des Kunstwerkes aus der Sphäre des Modernen von vornherein erwirkt, ohne damit, wie eine nur rhetorisch ferngerückte Umformung der jetzigen Sprache, bei der Möglichkeit der Vergleichung mit dem Modernen selbst stehen zu bleiben, dieses andere Element, welches ein Reich über dieser Welt bilden und sich eine eigene Sprache zu schaffen vermag, die mit der Sprache des modernen Lebens gar nichts mehr zu thun hat, die sich gar nicht mehr künstlich von ihr zu entfernen braucht, da sie von vornherein weitab davon auf eigenem Boden erwachsen ist, — diese Kunst, welche dabei doch in voller wirksamer Lebenskraft echt deutsch ist und so aus sich, ohne jede todte Abstraktion und fremde Erkünstelung, auch eine echt deutsche, in jener gewaltigen lebenwirkenden Sphäre völlig natürliche Sprache zu entwickeln vermag, — diese Kunst, deren einziger Macht also der heutige nationale Genius zu seiner rettenden Wirksamkeit für den deutschen Geist mit zwingender Nothwendigkeit bedarf: diese Kunst ist die Musik.

Betrachten wir die neuere Entwickelung unserer Musik, so haben wir allerdings auch hier eine bedenkliche Einwirkung des fremden Geistes zu bemerken, müssen aber zugleich gestehen, dass es dem deutschen Wesen auf diesem einzigen Gebiete wirklich gelungen ist, die Gefahr siegreich zu überwinden. Ganz abgesehen von einer immerhin nicht zu unterschätzenden Fülle minder bedeutender, mitunter wohl ganz eigenartiger, wenn auch vielfach schwächlicher und verdorbener Hervorbringungen wirklich und wirksam deutschen Geistes auf dem reichen Gebiete unserer musikalischen Litteratur in diesem Jahrhundert, — ganz hiervon abgesehen, tritt uns mit überzeugend gewaltiger Deutlichkeit der wunderbare lebendige Zusammenhang entgegen, der unsere erhabenen klassischen Tonmeister, der die Symphonie Beethoven's und die Oper Weber's, mit der neuesten genialen Erscheinung von selbstschöpferischer Bedeutung in der Geschichte der deutschen Musik, mit dem grossen Werke des musikalischen Dramas Wagner's, auf das Innigste verbunden erhält. Wie es wohl nicht zu bezweifeln ist, dass die edele Popularität jener klassischen Meister der Musik noch heute bei uns eine weit grössere, echtere und lebensvollere ist, als etwa die unserer klassischen Dichter, ja, dass sie z. B. bei den Werken Beethoven's sogar noch in einem stäten Steigen sich begriffen zeigt, so muss auch zugegeben werden, dass die grösseste und beste Popularität, welche eine ernste und edele Kunst heute bei uns geniesst, trotz

allen Erschwernissen, Aergernissen und Missverständnissen, den gewaltigen Kunstthaten der Musik Richard Wagner's gilt. Hätte in einem Werke anderer Kunst ein derart völlig unverhüllt und unverstellt sich darbietendes rein deutsches Wesen mitten in unsere undeutsche Welt hinein zu treten vermocht, es würde sicherlich das vollständige Gegentheil einer solchen „Popularität" geerntet haben. Hier aber hat die deutsche Musik für die fruchtbare Entwickelung erhabenster Kunst einen eigenen germanischen Lebensboden, gegenüber der ganzen modernen Welt, geschaffen, auf welchem auch heute noch echtdeutscher Geist in edeler Freiheit zu lebendiger, grosser Wirkung sich offenbaren und bethätigen kann. Aus diesem Lebensboden der deutschen Musik, als einer im tiefsten Sinne nationalen und im reinsten Sinne populären Macht unserer Zeit, ist uns, angesichts der allgemeinen Armseligkeit unechten und undeutschen Dichtens und Redens, ein neues echtdeutsches *Drama* und mit ihm die ihm eigenthümlich einzig geziemende deutsche *Sprache* erwachsen. Wie die Musik das Drama aus dem Realismus des modernen rezitirten Schauspieles erlöst hat, welches durch die moderne Sprache selber immer tiefer hinabgezogen worden ist, so hat sie auch die Sprache aus den Schranken eines blossen dichterischen Ausdrucksmittels befreit, als welches sie sich mit dem modernen Leben nicht mehr in edeler Weise vertragen konnte, und hat sie in kräftig und rein wiedergewonnener Deutschheit zu der natürlichen Sprache jenes freien nationalen Wesens erhoben, das in der erhabenen Sphäre der grossen deutschen Musik als germanisch-mythisches Menschheitsdrama unsterblich lebendige Gestalt gewann.

Nur in der Sphäre der Musik war das mythische Drama möglich, welches den grössesten und echtesten Stoff eines vollkommenen nationalen Kunstwerkes, das *Reinmenschliche* aus *echtdeutschem* Geiste wiedergeboren, in der höchsten Vollkommenheit, Wahrhaftigkeit und Freiheit darzustellen vermag. In den einfachen, grossen, ursprünglichen Verhältnissen des durch die Musik ermöglichten Mythos muss auch die Sprache aus ihrer, dem modernen Leben dienenden Entartung, Verzettelung, Entkräftung und Erniedrigung zu ihrer ursprünglichen Reinheit, Einfachheit, Kraft und Würde heimkehren; da muss sie, alles Fremde abstreifend, wiederum grunddeutsch werden, wie die Sphäre, in der sie geredet wird, um so mehr, als sie eben nicht *geredet* wird, gleich der fremden Sprache des modernen Lebens, sondern *gesungen*, als die Natursprache der nationalen Gestalten in der Ueberzeitlichkeit des rein menschlichen Kunstwerkes. Da kommen die sinnvoll starken und tönenden Grundwurzeln, die unverkümmerten und unverdorbenen Formen unserer echtbürtigen Sprache wieder zu ihrer Geltung, und manch ein schönes, uns verlorenes deutsches Wort findet wieder das ihm entsprechende begriffliche Objekt und darf wie neugeboren noch einmal erklingen und den deutschen Sinn erfreuen. Da muss auch ein schlichter, klarer, plastischer deutscher Satzbau sich natürlich wieder bilden; denn die langathmigen Verschachtelungen und Verzwicktheiten unserer modernen Sätze haben dort keine Lebensphäre mehr, wo der echte

Mensch mit seines Gleichen redet, wo Typen des Menschenwesens in der leuchtenden Welt der einfach-grossen überzeitlichen Weltsymbolik das Wort führen. Da fallen die gefährlichen, den Sprachsinn uns verderbenden, künstlichen Zusammensetzungen fort; ja, die Gefahr selber, welche sie unserer gesammten Sprache durch Beförderung unseres Mangels an Sprachsinn bereits gebracht haben, wird durch die eigenthümliche Macht der musikalischen Kunst beseitigt, welche die feinsten Abstufungen des Akzentes, von dem vollen Wurzeltone durch alle der Bedeutung gemäss von einander sich abhebenden Betonungen der Nebensilben, die unser rasches modernes Geschwätz so elend verwischt, je nach ihrem Werthe im Worte auf das Vollkommenste wiederzugeben ermöglicht. So wird uns durch die Musik mit einer deutschen Sprache auch ein deutscher Sprachsinn wieder verschafft; und so ist der Sprachsinn und die Sprache, die wir der Dichtung Wagner's verdanken, die eigenthümliche Schöpfung der grossen deutschen Musik.

Diesen Zusammenhang der Sprache Wagner's mit der Musik an allen Einzelheiten möglichst nachzuweisen, war meine Aufgabe bei der Abfassung des vor einiger Zeit erschienenen Buches: *„Die Sprache in Wagner's Dichtungen“*, auf welches ich zum Schlusse diejenigen meiner Leser aufmerksam zu machen mir gestatte, denen es daran liegt, die in dieser Abhandlung auf eine Untersuchung allgemeiner Verhältnisse deutscher Geistes- und Sprachentwickelung begründete Auffassung der eigenartigen Bedeutsamkeit der dichterischen Sprache Wagner's, in einer speziellen Betrachtung dieser Sprache selbst, zu überzeugender Durchführung gebracht zu sehen. An dieser Stelle musste ich mir es daran genügen lassen, die Bedeutung zu rechtfertigen, welche innerhalb unserer neueren Sprachentwickelung ein auf dem reinen Gebiete der Kunst, und zwar aus der eigenthümlichen Macht der deutschen Musik, wiederentstandenes Deutsch für die Errettung unserer Sprache aus dem Zustande ihrer Verrottung überhaupt besitzen könne.

Bei solcher Bemühung sind wir also zu dem Resultate gelangt, eine zwiefache Art der Errettung zu konstatiren.

Die Eine „rettet“ dem Deutschen unserer Zeit die Sprache, mit Verlust ihrer *Deutschheit*, nur als *moderne* Sprache, für die Prosa des modernen Lebens, durch den Einfluss eines fremden Geistes.

Die Andere gibt, zugleich mit jeder Beziehung auf diess moderne Leben als solches, die *Modernität* der Sprache völlig Preis, um sie uns aber als eine wahrhaft *deutsche* Sprache in der Poesie der höchsten deutschen Kunst neu erschaffen wiederzugeben. Und nur in diesem Sinne einzig und allein schien uns die grosse Sprachschöpfung Richard Wagner's richtig aufgefasst werden zu dürfen.

Wie einst die Sprache mit Hilfe der Kunst neugeboren worden ist, so wird sie auch heute wiederum vor ihrem völligen Tode durch die Kunst gerettet, nun aber nicht mehr als Sprache für sich allein: sondern als innigverschmolzen mitwirkender Theil in dem grossen Gesammtkunstwerke des deutschen musikalischen Dramas. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

E. T. W. Hoffmann*)

als Musiker und Schriftsteller über Musik.

Von Martin Plüddemann.

E. T. W. Hoffmann ist einer von den Schriftstellern, deren Andenken uns zu entschwinden droht, obwohl sie wegen ihrer völligen Einzigkeit dieses Loos keineswegs verdienen. Vielleicht liest man bisweilen noch „Kater Murr" und etwa die „Elixiere des Teufels", aber die trefflichen Novellen und Schriften über Musik sind fast unbekannt; und weit entfernt ist man von einer gerechten Würdigung der völlig exzeptionellen Persönlichkeit des Dichters. Weil in der That das Schauervolle zusammen mit dem Skurrilen und mystisch Geheimnissvollen das hervorstechendste Element in seinen Schriften bildet, deshalb den Dichter für nahezu „verrückt" zu erklären, blieb unserer Zeit der allwissenden Nichtkenner aufbehalten; seine eigene Zeitgenossenschaft hat nie ein solches Urtheil zu fällen gewagt. Leicht konnte er jedoch freilich den Modernen so erscheinen, und zwar wegen des eigenthümlichen Charakters *ihrer* Bildung, die hauptsächlich in einer Scheu und instinktiven Abneigung gegen alles nicht auf den ersten Blick Verständliche, geheimnissvoll sich mit mystischem Zauber Kleidende besteht. Dazu kommt, dass manches seiner Werke von einer geheimen und oft tiefliegenden *Ironie* durchzogen, ja oft ganz und gar nur *ironisch* gemeint ist A. Oehlenschläger (einer der „Serapionsbrüder", die allwöchentlich bei Hoffmann zusammenkamen) sagt von ihm: „er war im ironischen Tollhausmantel ein Philosoph und Weltweiser." Diese tolle, aber feine und tiefe Ironie wird von dem heutigen „gesunden" Geschlechte nicht mehr verstanden, namentlich, da dieselbe meist gegen die „amusischen", die kunstunverständigen Menschen sich richtet, sowie gegen das Zerrbild, welches diese aus der Kunst, der hehren Göttin, gemacht haben. Auf diesem Gebiete jedoch muss man mit den Modernen eine deutlichere Sprache reden, wenn man überhaupt beachtet, geschweige begriffen werden will. Ein zweiter Grund dafür, dass Hoffmann, der einst mit Begeisterung aufgenommen, nicht mehr verstanden wird, liegt darin, dass er vom Leser eine tiefe *Beschaulichkeit* und echten *Humor* verlangt. Der Beschaulichkeit aber ist unser modernes Geschlecht kaum noch fähig, und was den Humor betrifft, so erinnere ich an Richard Wagner's Behauptung, dass seit einiger Zeit aller deutscher Humor wie alle echtdeutsche Heiterkeit von früher zu Grabe getragen sei, um einer dusoligen Bewunderung des blossen Bierwitzes Platz zu machen.

Nicht allein spielt in fast allen Schriften Hoffmann's die Musik eine hervorragende Rolle, er hat auch eine Reihe von werthvollen Schriften geliefert, die

*) Ernst Theodor *Wilhelm, nicht* Amadeus, hiess Hoffmann; ein später beibehaltener Druckfehler auf dem Titel der ersten Ausgabe der „Fantasiestücke in Callot's Manier" hat die falsche Benennung des Dichters veranlasst. — Zu obigem Aufsatze möge man die „Stimmen aus der Vergangenheit" im September-Stücke dieser Blätter nachlesen.

speziell musikalische Gegenstände behandeln.*) Allen neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik folgte er mit liebevollem Interesse und lieferte zahllose Rezensionen für die „Musikalische Zeitung" in Leipzig, immer lebendig, geistvoll, treffend von einer Sache redend, von welcher so unendlich schwer zu *reden* ist. Er war einer der wenigen wirklichen Musikschriftsteller und Kritiker, und die *heutigen* mögen ihn sich zum Muster nehmen, da in ihren Betrachtungen, resp. Berichten, eine ganz erbärmliche Nüchternheit, oft eine wahre Todtenstarre herrscht. Wer hat jemals aus den „Rezensionen" unserer Musikkritiker z. B. wirklich bildende Aufschlüsse über den musikalischen Styl der Werke R. Wagner's erhalten? Welcher nicht wirklich musikalisch ausgebildete Verehrer seiner Musik — und deren sind Legion — hat jemals einem unserer zahlreichen rezensirenden Musiker eine thatsächliche Belehrung über die musikalische Seite seines Schaffens im Speziellen zu verdanken gehabt? Wohl giebt es heute kaum ein lebhafteres Widerspiel der uns Alle begeisternden Musik, als die Kritik darüber in den Zeitungen oder die sog. „musikalischen Schriften", von denen man oft nicht begreift, wie das Publikum etwas so vollständig Nichtssagendes, gleichgiltig und kalt Lassendes lesen mag. Hoffmann dagegen folgte seiner Anschauung: „dass, wenn einmal über Musik gesprochen werden soll, man nur als Dichter reden könne."

Eine immer wiederkehrende Ausdrucksweise in seinen Novellen, sobald von Musik die Rede ist, besteht darin, dass *Töne* ihm zu *leuchten, Strahlen* zu *erklingen* beginnen. Einige Beispiele mögen diess belegen: er spricht von „glänzenden Krystallklängen", von einem „in den allerherrlichsten Liebestönen strahlenden Diamanten", vom „tönenden Flügelschlag unbekannter, uns mit Geisterathem berührender Wesen." Noch ein paar längere Stellen mögen als Beispiele dieser Eigenthümlichkeit dienen:

„Bald war ihm, als wandle er in den düstern Gängen eines lieblichen Gartens und die holden Töne einer herrlichen Musik schlüpften über die Blumenbeete hin und brächen wie flimmerndes Morgenroth durch das dunkle Laub." „Plötzlich leuchtete ein Lied durch die Finsterniss, dessen Töne funkelten wie milder Sternenschimmer."

Wohl kaum haben wir es bei dieser Sonderbarkeit (für die sich hunderte von Beispielen anführen liessen) mit einer blossen Spielerei zu thun, sondern vielmehr mit dem unbewussten Streben eines genialen Poeten, die innere geheimnissvolle Beziehung der *Hör-* und der *Schau-Welt* anzudeuten. Aus einer *Welt als Hörspiel* wird der Dichter in eine *Welt als Schauspiel* geführt, und umgekehrt; denn beide sind im Grunde genommen die geschiedenen Ausdrucksweisen desselben Wesens.**) — Denken wir hier an Schopenhauer's Lehre, dass nicht der Mensch allein, sondern die ganze *Welt „Wille"* ist, die Musik aber, weil sie eben diesen „Willen" wiederspiegelt, das „*vollkommen adäquate Ebenbild der Welt*" genannt werden darf, so wird sie nicht beschränkt sein auf den Ausdruck des *menschlichen* „Willen's" (d. h. auf dessen Affekte, auf sein Wohl und Wehe) sondern *die ganze Natur*, die ebenfalls nichts ist, als *„Wille"*, kann ihren „adäquaten Ausdruck" in der Musik erhalten. Hiermit ist nun nicht etwa malende Musik, *nicht etwa Nachahmung der äusseren Erscheinung der Dinge* gemeint, sondern *Herauskehrung des inneren Wesen's, des Kernes dieser Erscheinungen*, und dieser Kern ist *„Wille."* Zu dieser Fähigkeit, auch die Natur ihr inneres Wesen aussprechen zu lassen, sie reden zu heissen, sehen wir nun wirklich die moderne Musik gelangt: ich erinnere z. B. an Richard Wagner's „Ring des Nibelungen": da knistert und prasselt und hüpft das Feuer (Loge's

*) Ich empfehle besonders: „der Dichter und der Componist", Band I., „Don Juan" und „Kreisleriana", Band VII der gesammelten Schriften (Reimer, Berlin).

**) Vergl. den Ausruf des *sterbenden* Tristan: „*Hör'* ich das Licht?!" —

prächtige Motive), da fluthet und rauscht nnd wallt das Wasser, da braust nnd saust der Sturm, da grollt der Donner, da flackern die Blitze, die Elemente ertönen, die ganze Natnr erwacht zum Leben: es ist, als hätte der Mnsiker hier das innerste Weson der Urelemente unmittelbar erschaut. Keine Aehnlichkeit war zwischen der Natnrmnsik nnd der wirklichen Natur zu entdecken; nnd doch ist uns, als hätten wir den wilden, nns sonst so unheimlichen, nnergründlichen Elementen in's Herz geblickt: die früher unbekannten sind nns jetzt vertraut geworden. — Eine Ahnung solcher Möglichkeit mag die obenerwähnte Eigenthümlichkeit Hoffmann'scher Ausdrucksweise mit veraulasst und bestimmt haben. — Denken wir dabei auch an Beethoven's neun Symphonien nnd die immer wiederkehrenden Versuche, ihnen sinnliche Vorgänge, der Tonwelt eine Bilderwelt unterzulegen, nnd wir werden anch Hoffmann verstehen, wenn er bemüht ist, alles *Sichtbare ertönen*, alles *Ertönende* wiederum *Gestalt verlangen und erreichen* zu lassen, um dadurch eben die tief verborgen liegende *innere Einheit der Schall- und Lichtwelt* auf seine seltsam geheimnissvolle Weise anzudeuten.*) — Die wahre Mnsik schien

*) Es wäre eine Aufgabe für die philosophisch-ästhetische Wissenschaft, den intimen Znsammenhang der beiden Welten des *Schalles* nnd des *Lichtes*, wohin uns Wagner in seinem „Beethoven" hereits den Weg gewiesen hat, sehr ernstlich zu heachten, um daraus etwa die Grundgesetze für eine Reformation unserer hisherigen Aesthetik zu gewinnen. Statt dessen spielt man in echt moderner Weise das ganze Prohlem, ohne sich um die vorhergegangenen Hindentungen auf seinen metaphysischen Kern irgendwie zn hekümmern, neuerdings auf das heliehte Gehiet der *Physik* hinüber. Dahei bewährt man nun wieder sehr auffällig den oberflächlichen Spieltrieb dieser durch grosse Erfolge übermüthig gewordenen Wissenschaft. Der herühmte „Psychophysiker", Professor *Fechner* in Leipzig, lässt durch drei seiner Znhörer ein Zirkular in alle Welt versenden, welches n. a. auch an Richard Wagner gelangt ist, mit der — übrigens ausdrücklich besonders an die *Damen* gerichteten — Bitte: in ein eigens dafür entworfenes Schema die Bemerknngen eintragen zu wollen, welche jeder Adressat aus eigener Erfahrung üher den Parallelismns der Eindrücke der *Farben* nnd der *Tonarten* zu machen wisse. *Man sehe*, heisst es in dem beigefügten Briefe, d. d u r gelb, c m o l l grau, c d u r weiss n. s. f In Haydn's Schöpfung werde es mit dem Eintritte des c dur hei den Worten: „Es werde Licht," plötzlich ganz weiss n. dgl. m. Inwiefern diess nun etwas mehr als individnelle Eindrücke seien, soll *statistisch* konstatirt werden. *Was* man damit schliesslich konstatirt zn hahen gedenkt, hleibt unklar, grau, ganz in c m o l l. Jedenfalls aher werden den kühnen Forschern manigfache Verlegenheiten bereitet werden, u. A. durch das häufige Faktum der *Farbenblindheit*, welche also auch eine entsprechende Tontaubheit zur Folge hahen müsste, sowie durch das noch unangenehmere Faktum des allmählichen Emporsteigens der allgemeinen *Stimmung*, wonach ein früheres c d u r mit der Zeit zum d d u r werden kann, sodass also anch das Weiss nach und nach vergilhen müsste. Anch ist ganz übersehen worden — was doch die Spielerei so hübsch hätte noch weiter treiben lassen — dass ein Unterschied dazwischen besteht, oh man z. B. d d u r gelb *sieht*, oder oh man die gelbe Farhe als d d u r *hört!* Im Ernste: die Farhen, mit welchen die Erscheinungen der Anssenwelt in unserem Auge sich darstellen, erregen einerseits gewisse Stimmungen in der Seele des Sehenden; und andererseits erhalten die Stimmungen unserer Seele ihren unmittelharen Ausdruck dnrch die in Tonarten geordneten Töne der Musik. Dass aber hierbei sowohl die Stimmnngen, welche erweckt werden, als auch die Tonarten, welche ihnen Ausdrnck geben, individuell verschieden sind, das weiss man aus — man könnte sagen — *alltäglicher* Erfahrung ohne jede wissenschaftliche „Statistik." Da nun die Empfindungen, *wenn nicht* durch die Musik, durch eine nnserer sonstigen Ausdrucksweisen, vornehmlich durch die Sprache, gar nicht unmittelbar von uns ansgedrückt werden können, so muss derjenige, welcher sich dennoch hegrifflich üher sie aussprechen will, diess mittels einer gewissen *metaphorischen* Redeweise versuchen. Dazu dient ihm dann die Anwendung von Bildern aus der Erscheinungswelt, welche eine ähnliche Empfindnng von aussen her in seiner Seele *hervorrufen*, wie die Mnsik sie vom Inneren der Seele heraus unmittelbar *ausdrückt*. Eine solche tropische *Aushilfe* für *Realitäten* zu halten, welche danach sogar von der Wissenschaft in statistiche Parallelen gestellt werden könnten, hierzu werden immer nur *unmusikalische* Menschen verführt werden, hei welchen man daher auch meistens die Vorliebe für solche Belustigungen mit granem c m o l l und gelhem d d u r vorfindet. Wirklich musikalische Menschen bedürfen dessen nicht; jedoch, wenn sie zugleich mit poetischem Sinne begabt sind, wie Hoffmann, so können sie daraus für ihre Ausdrucks-

ihm übrigens eher aus der Natur selbst, als aus dem Menschen oder gar dem einzelnen Komponisten, herauszutönen. Dieser gilt ihm vielmehr nur als der Zauberer, der das grosse Räthsel, die schweigende Sphinx, wider ihren Willen zum Reden zwingt. Dafür z. B. Folgendes:

„Kann denn die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein, als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinne erforschliches Geheimniss verborgen, und die *durch das Organ der Instrumente* nur wie *im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden*, ertönt?" — Und folgende wunderbare Stelle: „Ich lag, von zauberischen Düften umspielt, im Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunkeln Wald. — „Horch — horch auf — Geweihter! — Vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen, deinem Sinn empfänglich" — Und indem ich die Akkorde deutlicher erklingen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfasste, was mir unerforschlich geschienen. — Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimniss mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphenschrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume und Gewässer, wie in lautem, wonnigem Klingen, sich regten und bewegten." —

Das ist der *dionysische Zauber* der allmächtigen Musik, der, wie Wotan die Erda, die Natur zwingt, ihr Geheimniss zu offenbaren, und von dem Friedrich Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" redet.

Auf unseru Meister Richard Wagner hat die Mystik dieser Auffassung der Musik in seinen jungen Jahren gar mächtig gewirkt: die Intervalle beunruhigten die durch die Lektüre Hoffmann's erregte Knabenphantasie wie leibhaftige oder gespenstische Persönlichkeiten, und in diesem Schauen des musikalischen Wunders entzündete sich hier das musikalische Genie. Noch heute haben gewisse Intervalle, wie man aus seinen Werken nachweisen könnte, dämonische Gewalt über ihn. Jedenfalls ward durch Hoffmann die jugendliche Phantasie auf's Aeusserste angespannt, die höchsten Wunder von der Musik zu erwarten; und, was die hehre Göttin dem Jüngling versprach, sie hat's dem Manne gar herrlich gehalten, wie wir alle, freudig staunend, erlebten. — Noch heute ist Hoffmann ein litterarischer Liebling Wagner's.

Durch ein ungünstiges Geschick ward uns die bedeutendste der musikalischen Schriften Hoffmann's leider vorenthalten: „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers" war der Titel des Werkes, das sich unmittelbar dem 3. Bande des „Kater Murr" anschliessen sollte, nachdem Kreisler durch die erfahrenen Täuschungen wahnsinnig geworden. Der Tod verhinderte unsern Dichter an der Ausführung dieses im Kopfe vollständig fertigen Werkes, das den ganzen Reichthum seiner tonkünstlerischen Erfahrungen und Ansichten umschliessen sollte. — Sein Aufsatz „über Beethoven's Instrumentalmusik" sowie manches Andere trug ihm einen vom 23. März 1820 datirten Brief Beethoven's ein, über den er eine grosse Freude hatte. Es sei mir erlaubt, denselben hier mitzutheilen:

---

weise die schöne Form eines poetisch-metaphorischen *Styles* gewinnen, welcher dann allerdings, über die blos redensartliche Bedeutung hinaus, mit seinen treffenden Gleichnissen unwillkürlich auch das tiefer zu Grunde liegende *metaphysische* Problem mahnend berührt. Dem Problem selber aber kann eine „psychophysikalische" Statistik, nach Art der von Fechner gewünschten, niemals näher kommen, welche sich, anstatt sich des eigentlichen Problems nur irgend wie bewusst zu werden, in dergleichen dilettantische Spielereien verliert, wie sie der hoch berühmten „deutschen Wissenschaft" unserer Hochschulen wenigstens kaum würdig erscheinen dürften. Nur ist man leider durch die Erfahrung schon genugsam auf die Erkenntniss hingeführt worden, dass sie jenem von derselben Wissenschaft eingenommenen Standpunkte nur zu sehr entsprechen, von dem aus man seinerseits hingegen wahrhaft tiefe Probleme und grossartige Einsichten, deren geniale Verkünder aber nicht aus dem Schoosse der Hochschule hervorgegangen sind, verächtlich als „Dilettantismen" abzufertigen und weiterhin unbeachtet zu lassen beliebt.

H. v. W.

„Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muss, einigen Antheil an mir. Erlauben sie mir, zu sagen, dass dieses von einem, mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohl thut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute, und bin

Ew. Wohlgeboren

mit Hochachtung ergebenster

Beethoven."

Ich schöpfe meine Kenntniss der Persönlichkeit Hoffmann's hauptsächlich aus folgender Biographie: „Aus Hoffmann's Leben und Nachlass. Herausgegeben von dem Verfasser des Lebens-Abrisses Friedrich Ludwig Zacharias Werners. 2 Theile. Mit vier Steindrücken und Musik. Berlin, bei Ferdinand Dümmler. 1823." In diesem Buche wird gerade Hoffmann's Bedeutung als Musiker besonders gewürdigt. Wohl war die Musik sein wahrhafter Beruf, wenn wir bedenken, dass ihm die Juristerei mehr durch äussere Rücksichten aufgedrängt war; auch wäre er, nachdem er mehre Jahre als Opernkapellmeister sich ausgezeichnet hatte, sicher nicht in das Joch des Amtes, das er aber mit Fleiss und Geschick verwaltete, zurückgekehrt, wenn er nicht einer gesicherten äusseren Lage endlich bedürftig und dazu überdrüssig geworden wäre, Theaterdirektoren gegenüber, denen die Kunst gleichgiltig war, länger in einer subordinirten Stellung zu verweilen.

Der oben erwähnten Lebensbeschreibung ist auch eine eingehende *„Beurtheilung Hoffmann's als Musiker"* von A. B. Marx beigegeben. Marx erwähnt darin Folgendes:

„Ausser einer ansehnlichen Menge kleinerer Piecen für eine und mehre Stimmen, Scenen, Sonaten, einem Trio, Quatuor, einer Symphonie und Ouvertüre, — finden sich unter seinen nachgelassenen Papieren folgende grössere Werke, sämmtlich in Partitur für grosses Orchester und die betreffenden Stimmen:

1. ein vollständiges Miserere,
2. ein Requiem,
3. vollständige Musik zu Werner's Kreuz an der Ostsee,
4. der Trank der Unsterblichkeit, romantische Oper in 4 Acten vom Reichsgrafen von Soden,
5. Liebe und Eifersucht, Oper in 3 Acten,
6. Der Kanonikus von Mailand, komisches Singspiel in einem Acte,
7. Arlequin, ein Ballet,
8. Musik zum ersten Acte des Julius Sabinus, von Soden, nebst Bruchstücken vom zweiten Acte, endlich —
9. die durch die Aufführungen in Berlin am meisten bekannte Undine, Oper in 3 Aufzügen von Fouqué."

Aus *Carl Maria von Weber's* Rezensionen über „Undine" theile ich folgende Stellen mit:

„Deutlich und klar, in bestimmten Farben und Umrissen, hat der Componist die Oper („Undine") in's Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guss, und Ref. erinnert sich, bei oftmaligem Anhören, keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er erregt so gewaltig, von Anfang bis zu Ende, das Interesse für die musikalische Entwickelung, dass man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfasst hat, und das Einzelne in wahrer Kunst-Unschuld und Bescheidenheit verschwindet." — „Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer *wahr* zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten, oder zu fesseln" — „Der eigentlich tragische Schluss lässt doch eine herrliche Beruhigung zurück." — „Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat" u. s. w. —

„Geschrieben Berlin im Januar 1817

Carl Maria von Weber." —

Vielleicht belehrt uns *Herr Wilhelm Tappert in Berlin* darüber, ob von dieser „Undine“ oder gar von den anderen, aufgezählten Tonwerken Hoffmann's sich noch irgendwo etwas vorfindet. Der Nachlass dürfte damals in den Besitz seiner Frau übergegangen sein. Hoffmann selbst hat nie etwas für die Edition seiner musikalischen Werke gethan.

Auch als Maler hat Hoffmann nicht Unbedeutendes geleistet, obgleich seine amtliche, musikalische und schriftstellerische Thätigkeit ihn an der völligen Ausbildung seines Talentes zur bildenden Kunst verhinderte. Auch hier, wie überall, zeichnete ihn eine merkwürdige *Vielseitigkeit des Talentes* aus. In Bamberg war er z. B. *„Theater-Componist, Architekt, Maschinist und Dekorationsmaler in einer Person.“**) Sein Haupttalent in der Malerei war vielleicht (im Zusammenhange mit einer dichterischen Eigenthümlichkeit), dass er es verstand, mit wenigen leichten Strichen eine lebensvolle Karrikaturgestalt hinzuwerfen. Die Weinhandlung von Lutter und Wegener in Berlin besass ein ganzes Portefeuille solcher Blätter, in das zur Nachtzeit jeder ihm auffällige, sonderbar erscheinende Gast eingetragen ward, so dass man es als eine Art unfreiwilligen Stammbuches des besagten Lokales bezeichnen könnte. Die der Biographie beigegebenen Steindrücke zeigen den Meister. Eines derselben, Kreislern wahnsinnig und tanzend darstellend, veranlasste einen entzückten Freund zu dem Ausrufe: „und wenn der Mann nichts geschaffen, als diess kleine Blatt, er wäre ein Genie!“ —

Ja, wohl war Hoffmann eine durchaus geniale Künstlernatur; um so mehr müssen wir bedauern, dass er, frühe aufgerieben, dahinschied, ohne eine seiner grossen Begabungen völlig zur Reife gebracht zu haben: er ward nur 46 Jahre alt. —

Hoffmann's sterblichen Reste ruhen auf dem neuen Kirchhofe vor dem Halle'schen Thore zu Berlin. Die Stätte bezeichnet ein einfaches, aber geschmackvolles Denkmal, mit der Aufschrift:

E. T. W. Hoffmann

geb. Königsberg den 24. Januar 1776
gest. Berlin den 25. Juny 1822
Kammer-Gerichts-Rath.

Ausgezeichnet
im Amte
als Dichter
als Tonkünstler
als Maler

von seinen Freunden.

---

*) Von dieser Vielseitigkeit geben seine Schriften Kunde, in denen über *alle* Künste Bemerkungen sich finden, die ihn als genauen Sachkenner ausweisen: nächst der Musik am meisten über das Theater, das Wesen des Schauspielers und die Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst in der Oper (seine darauf bezüglichen Ansichten haben eine gewisse Verwandtschaft mit den später von R. Wagner ausgesprochenen, wie denn alle Männer, die je über die Oper ernstlich nachdachten, *was sie ist, und was sie sein sollte,* sich mit ziemlicher Uebereinstimmung geäussert haben). Auch den Maler verrathen so manche Züge seiner Schriften und den Sänger (er hatte eine kräftige, edle Tenorstimme) die Art, wie er über das Wesen des Gesanges zu sprechen weiss.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Berichtigung.

In dem Verzeichnisse der „Vergünstigungen", welches unsere Mitglieder mit dem *Aufrufe unserer Vertreter* und unseren „Bestimmungen" vor einiger Zeit erhalten haben, ist der Preis für die Biographie Wagner's von Glasenapp aus 12 *M.* in *sechs Mark* (gebunden 9 *M.*) zu verändern, welche neue Ermässigung *um die volle Hälfte* der Verleger (C. Maurer, Kassel) aus besonderem Interesse für unsere Sache, und im Hinblick auf die nahende Weihnachtszeit, für unsere Mitglieder neuerdings hat eintreten lassen. Wir fügen abermals unsere wärmste Empfehlung des Werkes hinzu. –

Wer übrigens den obengenannten *Aufruf* aus Versehen nicht erhalten haben sollte, der wende sich desshalb an Herrn Fabrikanten Friedrich Schön in Worms. —

Geschäftlicher Theil.

Wir ersuchen dringend diejenigen Mitglieder, welche den Beitrag für das Jahr 1879 noch nicht eingezahlt haben, diess bis spätestens zum 25. Dezember d. J. nachzuholen.

Mit diesem Termine erlischt jedes Anrecht der Nichtzahler auf die Antheilnahme an den jetztigen und künftigen Darbietungen des Vereines, zunächst also auf die „Bayreuther Blätter", und danach auf den Besuch des ersten Festspieles.

Der Betrag für die während des Jahres 1879 von den Nichtzahlern bereits bezogenen Blätter (4 *M.*) wird nach obigem Termine von den Betreffenden durch Postnachnahme mit der Versendung des Dezemberstückes dieses Jahres eingezogen werden.

Der Vorstand des Patronat-Vereines.

Im Verlage des Patronat-Vereins.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

BAYREUTHER BLÄTTER.

Monatschrift

des

Bayreuther Patronatvereines

unter Mitwirkung Richard Wagner's redigirt von H. v. Wolzogen.

Dezember. Zwölftes Stück. 1879.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849.

Von C. Fr. Glasenapp.

III. Schlussbetrachtung.

Von dem erweckenden und belebenden Aufrufe des Künstlers leitete uns unsere Untersuchung zur Betrachtung des „Kunstwerkes der Zukunft" und seines Verhältnisses zu den Einzelkünsten: der Abschluss dieser rein ästhetischen Betrachtung mahnt uns zur Rückkehr an ihren Ausgangspunkt, von der konstruirenden Beschreibung des Kunstwerkes zur Erwägung seiner bestimmten ethisch produktiven Bedeutung für uns, der Hoffnungen, die es uns gewährt, der Forderungen, die es an uns stellt, wenn wir anders auf seine Stimme achten wollen. Welchen Sinn hat für uns der Gegenwart Angehörige der unbedenklich siegesgewisse, zweifellos freudige Hinweis des Künstlers auf die von ihm vorausgesehene Erfüllung in der Zukunft?

Rufen wir eine, Vielen unserer Freunde lebendige Empfindung auch für die Deutung des „Kunstwerkes der Zukunft“ zu Hilfe. Wer, dem je das hohe Glück vergönnt war, fern von dem wirren Tagesgetriebe modern grossstädtischen Lebens, dem blinden Durcheinander der Interessen, dem hohlen Prunke einer wesenlos nichtigen Kultur, auch nur auf Stunden an der friedevollen und weltentrückten Stätte des Genius zu weilen, hätte nicht bei seinen Scheiden von ihr die, alle seine Chronologie verwirrende, Empfindung mit sich davon getragen, dass er aus einem kommenden Zeitalter in ein für ihn längst vergangenes und nur durch die leere Macht einer nackten Thatsächlichkeit aufdringlich und unwiderleglich gegenwärtiges Jahrhundert zurückkehre? Wem aber, der solchermaassen das umgekehrte Erlebniss des Epimenides an sich erfahren, wäre dabei nicht auch das Triviale der Vorstellung offenbar geworden, nach welcher er sich jenes — dort ihn so sicher und heimisch in heiter traulichem Genügen umfangende — Zeitalter als einen der thatsächlich bevorstehenden Zeiträume bestimmt denken wollte?

Etwa als das zwanzigste Jahrhundert?

Allerdings darf angenommen werden, dass wir unser Auge recht weit und zu einem tiefen und durchdringenden Blicke in die Fernen menschlicher Entwickelung öffnen dürfen, um das Volk und das Leben der Zukunft, die zeugende Umgebung des allgemeinsamen Kunstwerkes zu gewahren. Wenige Menschenalter trennen uns von dem Abschlusse eines Jahrtausends und dem Beginne einer neuen tausendjährigen Epoche unserer Zeitrechnung. Hinter uns liegen dann zwei abgeschlossene Zeiträume von wenig mehr als je dreissig Generationen, d. i. etwa fünfzehn aneinandergereihten menschlichen Lebenszeiten. Völkerverschlingende Massenwanderungen von den Steppen des Ostens in die bewaldeten Gründe der Mitte unseres Welttheiles, unter der geschwungenen Geissel der Noth und der Beutegier; im wesentlichen noch heute giltige Gliederung der abendländischen Völkerstämme, Ursprung und Beginn aller nachfolgenden Staaten-Bildung — das ist das Bild des ersten dieser Zeiträume. Noch einmal erwacht der Zug in das Weite, die unstillbare Sehnsucht der Völker entflammt an der Grenzscheide beider Jahrtausende den Glauben an ihre Befriedigung fern von den heimathlichen Sitzen: eine tiefe Wahnvorstellung treibt, zur Befreiung des Heiligthumes, unter dem wehenden Banner des Kreuzes die glaubensstarken Schaaren zu ganzen Völkerschwärmen mit uns unbegreiflicher Macht in den fernen Osten. Auf das Jahrtausend des Suchens im Raume folgt das des geistigen Forschens: unberührt von den andauernden Umwälzungen im europäischen Staatenleben eine weltflüchtige Spekulation, ein Durchspüren der Natur nach ihrer Erscheinung und ihren letzten Gründen, leidenschaftliche Aneignung der Hinterlassenschaft entschwundener Kulturepochen, Glaubenskämpfe, Ursprung und Ausbildung der wissenschaftlichen Forschung — diess die unterscheidenden Merkmale der zweiten tausendjährigen Zeitepoche — an ihrem Ende, unter den gewaltsamen Zuckungen unerhörter Revolutionen, hervorbrechender Zweifel an der

Rechtmässigkeit aller bisherigen Führer, an *Staat* und *Wissenschaft;* fester als je ist der Menschheit der Glaube an eine Vollendung in der Zeit, an die Befriedigung der Völkersehnsucht in einer fernen *Zukunft* eingeprägt. Wie die allermodernste Selbstgenügsamkeit diesen tapferen Glauben zu dem banalen Dogma des ewigen Fortschrittes erniedrigt hat, so lebt er als tröstender Wahn in der heiligsten Sehnsucht des Künstlers. Und nun vor uns ein dritter beginnender Zeitraum von abermals tausend Jahren: wird er den Glauben unseres Künstlers zu Schanden machen, oder das Verlangen nach Befriedigung in der Ferne des Raumes und der Zeit, statt es zu erfüllen, zu brechen lehren? — weder der Staat noch die Wissenschaft kann ihm dazu die Anleitung geben; nicht der Staat, denn er selbst ist nur der dürftige Ausdruck jenes Strebens nach Befriedigung; nicht die Wissenschaft, weil sie, ihrem tiefsten Wesen nach, in der vornehm bedürfnisslosen Isolirung des akademischen Katheders nicht minder, wie in der klösterlichen Abgeschiedenheit ihres Ursprunges, vom *Leben* sich abwendet, insofern sie nicht zur geschäftigen Dienerin der Industrie und Handlangerin der Politik herabsinkt. Als das Werkzeug zur Brechung des, in dem sinnlichen Ursprunge alles Daseins begründeten, nie zu stillenden Verlangens wird jenes dritte Jahrtausend, da Staat und Wissenschaft ihm dazu ihre Dienste versagen, die Kunst sich auffinden müssen; die Besiegung der Natur und der Sinnlichkeit durch deren eigne Mächte zu vollziehen vermag weder der politiche noch der theoretischen Mensch der Gegenwart, sondern allein der künstlerische Mensch der Zukunft, im gemeinsamen Kunstwerke und im künstlerisch geordneten Leben. Halten wir diese Annahme fest, so wird es uns nicht entgehen, warum der Künstler über dem Eingange des geweihten Hauses, in welchem der uns alle beglückende Wahn den Frieden gefunden, das Kunstwerk der *Zukunft* in dem Symbole des *Knaben* Siegfried dargestellt hat. Ist das „Kunstwerk der Zukunft“ jetzt erst noch das *Kind,* und gehört seine Reife und Vollendung einer von uns Allen nicht mehr zu erlebenden, nur vorzubereitenden, glücklichen kommenden Zeit an: so ist auch die Revolution gegen die moderne Gegenwart nichts Anderes als der einmalige, wenn gleich andauernde und allmählich zu vollziehende Akt, durch dessen Ausübung wir das Herannahen jener Zukunft beschleunigen.

Wie aber, wenn es, um derselben bildlichen Darstellung einen tieferen Sinn zu entnehmen, je und je das *Kind* bliebe, wenn es dem ewig Gegenwärtigen, als das ewig Zukünftige gegenüber stünde?

Das wahre „Kunstwerk der Zukunft“ ist es erst dann, wenn wir es uns von dem *Volke* und dem *Leben* der Zukunft ungetrennt denken; wie aber ist über allen Wandel und Wechsel der Zeit hinaus die Welt beschaffen, in deren Mitte der Künstler mit dem ernsten Glauben an jenes Kunstwerk und das zu seiner Erzeugung nothwendige Volk und Leben steht?

Jedes schaffenden und bewegenden Geistes Werke sind darum Thaten gewesen, weil sie aus der innersten, genauesten Ueberzeugung an ihrer Rich-

tigkeit und Nothwendigkeit hervorgegangen sind. Die Welt aber kennt diesen Glauben nicht. Allezeit hat der grosse Künstler und Denker seine Sache um ihrer selbst willen gesucht: die Welt aber sich von je vor der Sache selbst gefürchtet, und sich an den Schein derselben geklammert. Der wahren und erhabenen Religion hat sie leere Kultus-Formen, der wahren Weisheit die flausenhafte Wortkrämerei ihrer Mode-Sophisten, der wahren Kunst, deren armseliges und abgeschmacktes Zerrbild entgegen gehalten. Denn jene alle zielen auf das Eine: die *Wahrheit;* und griffe die Wahrheit um sich, so vernichtete sie das Trugbild, mit welchem die Welt spielt. Dass sie aber mit einem Trugbilde spielt, will sie nicht gestehen und hat deshalb von je die Künstler und Philosophen mit ihren zweifelhaften Ehren beschenkt, die ihr durch eine gewisse Garantie der Mittelmässigkeit und Unaufrichtigkeit die Sicherheit gaben: aus Allem, was sie auch unternähmen, solle nichts werden und nichts entstehen; den Schein aber würden sie ihr schon deswegen nicht zerstören, weil sie selbst den Anblick der Wahrheit nicht ertrügen. Der wahre Künstler und Weise aber wird von ihr abgewehrt, gefürchtet und verfolgt, weil er ihr die Nichtigkeit dessen erweist, was als täglich lockendes Gaukelbild die Ohnmächtige zu stets erneuten Anstrengungen aufstachelt. Nach persönlichen Zielen jagt in ihr Alles, nach dem goldenen Lohn für die Erschöpfung des Augenblickes; verblendet jagt sie nach dem, worauf sie, um frei zu werden, verzichten sollte. Da entbrennen die Leidenschaften, die Begierden, Neid, Hass, Zorn und Furcht; da entfesselt sich die Sinnlichkeit zu üppigen, aber trügerischen Freuden, und verstrickt ihre Opfer in dem unseligen Wahne, dass der Besitz die Freiheit gebe. Wie ein schimmerndes Gewölke schwebt über ihr ihre edlere Bestimmung; ihr Auge beachtet sie nicht, ihren Blick verdunkelt der nächst zu erbeutende Vortheil. Sie sieht nur, was diesem dienen kann; mit jener sich abzufinden, überlässt sie der jedesmal herrschenden *Kultur.* Diese selbst aber duldet nicht, dass mit den Forderungen jener höheren Bestimmung Ernst gemacht würde. Durch den Besitz und die Macht verdorben, hat sie im satten Bewusstsein dieser Macht für den Weisen nur den triumphirenden Ruf: „Du willst ein Denker sein? Schicke deine Weisheit in die Zeit und in die Ordnungen deines Staates. Oder ein Künstler? Füge dich in die gewohnte Form, bekleide sie mit neuem Flitter, wiederhole in ihr, was ich gebilligt. Rüttelst du an jenen Ordnungen, zerbrichst du diese Form, strebst du hinaus über das, worauf meine Gewalt beruht, so entgeht dir mein Schutz, und du hast keinen Theil an mir. Sieh' dich vor, denn ich habe die Macht, und schutzlos ist, wen ich nicht schütze." Was den Genius schützt, wenn diese Welt ihn verlässt, das ist sein Glaube an sich und an die Wahrheit und Nothwendigkeit seiner Sache.

Es giebt nur eine Freiheit und sie gehört dieser Welt nicht, sondern es ist die Befreiung von ihr: die Einsicht, dass eben sie in ihrer wechselnden und veränderlichen Erscheinung, mit ihren Freuden und Qualen, der Schein

und die Unfreiheit sei, unlösbar gebunden an die Sinnlichkeit, von trügenden Zielen durch ein nie enden wollendes, stets sieb erneuendes Dasein gequält, ohno je dio erlösendo Gewissheit ihrer eigenen Nichtigkeit zu gewinnen. Befreiung von dieser Sinnlichkeit hat die abstrakt philosophische Erkenntniss, auf unmittelbarem Wege, durch übermüthig geringschätzige Abwendung von ihr gesucht. So gilt von der Wissenschaft und dem theoretischen Menschen was von Klingsor: „ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöuten, an sich legt er die Frevlerhand.“ Der entmannte Gedanke strebt, in der Lust am reinen theoretischen Erkennen, allen Drang zum wirklichen sinnlichen Leben, alle Willenstriebe, zum Todesschweigen zu zwing.n, und er bringt es vielleicht dahin, dass die Macht dor ewigen Natur „an ihm — nichts vermag.“ Aber auch dann wird er sich nicht als ihren Ueberwinder rühmen dürfen: nur der *Sieg* über dio Sinnlichkeit, die ewig neu sich erzeugende, nicht die *Flucht* vor ihr kann sein Ruhm sein. Durch die Zauberkraft seiner nekromantischen Beschwörung vermag er ihr Bild selbst in das winterliche Reich seiner theoretischen Abstraktion zu bannen; doch kaum *fassen*, nicht aber *halten* kann er sie in diesem Bilde: je sicherer er sie zu ergreifen glaubt, desto gewisser entzieht sie sich ihm; und wähnt er nahe daran zu sein, sie durch seinen Bannruf bezwnngen zu haben, so wird er vollends gewahr, dass er nur ihren Schatten beschworen, während ihr lebendiges Wesen ihm unnahbar entrückt ist. Das Streben des absoluten Gedankens nach Ueberwindung der Natur durch Erkenntniss kann ihn in seiner Vergeblichkeit somit nur zur „Anerkennung des Unbewussten, Unwillkürlichen, Sinnlichen“ (des Willens) führen; diese aber ist der unleugbare Gegensatz seiner ursprünglichen Absicht: durch abstrakte, objektive Erkenntniss sich von der Sinnlichkeit zu befreien. Und somit gelangen wir auf einem anderen Wego zur Betätigung des, bei Betrachtung der Schrift über das „Kunstwerk der Zukunft“ in seinem Zusammenhange angedeuteten Wagnerischen Gedankens; *„ist das Ende der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren sinnlichen Lebens schlechtweg, so gewinnt dieses Anerkenntniss seinen aufrichtigsten, unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr* — und dieso Steigerung ist zu beachten! — *im Kunstwerk.*“ Nur der Künstler, der alle jene Triebe der Sinnlichkeit in sich selbst empfindet, und eben hierdurch mit-leidend in höchster Reinheit das Amfortas-Leiden der Menschheit, dio Tiefen ihrer Wonnen und Schmerzen, in sich selbst ermisst, hat die Macbt, der Sinnlicbkeit zu widerstehen und sie, indem er sie deutend besiegt, von sich selbst zu erlösen. Dazu sammolt er allo ihre zarten und wilden Mächte, die der abstrakten Erkenntniss nur leere und nichtige Schemen sind, in ihrer vollen leibhaftigen Wirklichkeit, und beugt sie unter den Dienst desselben Gedankens, der durch hocbmüthige Abwendung von ibr nur seiner Ohnmacht sich bewusst ward. Eben dadurch, dass er sich ihrer eignen Mittel und Kräfte bedient, um sie im Kunstwerke durch ihren sinnlichsten und berauschendsten Glanz nur um so lebendiger als Schein und Hülle zu erweisen, hebt der Künstler die Sinnlichkeit in ihrem Wesen

auf. Denn was im Kunstwerke als Sichtbares und Hörbares ihr angehört, ist nur der Schein, und eben der aufrichtige und zugestandene Schein eröffnet nun den Blick in das Wahrhaftige und Ewige: im Reiche des reinen Schauens fällt die Realität, die sonst als einzig wirklich sich brüstende, vor dem befreienden Gedanken als der trügende Schein in sich zusammen, sie erweist sich als nichtig und keines unruhigen Begehrens werth. Noch mehr: der Künstler zwingt sie, in ihrer eigenen Sprache, mit ihren eignen Tönen und Farben, das Heiligste auszudrücken und ihre eigene Verneinung zu wollen. Die dem zauberkundigen Bannrufe des absoluten Gedankens widersteht, sie sinkt, von sich selbst befreit, entsündigt und gesühnt, zu den Füssen des Künstlers nieder, die Sinnlichkeit zu den Füssen ihres Bezwingers, der ihren dumpfen Drang nach Heiligung verstanden und erfüllt, — Kundry, die allgegenwärtige, ewig wiedergeborene Natur, zu den Füssen Parsifal's.

Wie sollte ihn die Welt nicht als ihren Erlöser begrüssen?

Aber die von dem Künstler zu entsühnende Welt ist eben die Welt des Willens, der Sinnlichkeit, und als solche muss er sie unausgesetzt von Neuem besiegen. Was die heilige Allegorie des Dramas uns im endlich begränzten Vorgange zeigt, die Entsündigung der sinnlichen Natur, die Erlösung des ihr verfallenen Menschen, wird in der Wirklichkeit beständig sich wiederholen, und immer wieder wird die Welt ihren Heiland, der es nur werden kann, wenn er sich von ihrer Berührung rein erhält, durch ihre trügerischen Verheissungen und Reize an sich zu locken suchen, und ihn, bleibt er seines erlösenden Amtes eingedenk, mit dem Fluche der Heimathlosigkeit, des Irrens von sich stossen. Jene Wahrheit im Scheine will er ihr als das schauend zu gewinnende Heiligthum des Grales zu ihrer Befreiung vorhalten — da begegnet er ihrem Hohne: wie könne das die Wahrheit sein, wovon er selbst bekenne, es sei nur die Nachahmung der Realität? — Und wieder wendet sie sich dem Taumel der unerlösten Sinnlichkeit zu; gepeinigt durch ihren Stachel, unerquickt durch ihre Freuden, bereitet sie sich ihre eigene Kunst, in welcher nicht die Sinnlichkeit zu ihrer Vernichtung durch den Gedanken, sondern der Anschein des Gedankens zu üppiger Ausbreitung der Sinnlichkeit herbeigezogen wird. Sie sucht sich den falschen Künstler, der den Gedanken zum blossen Vorwande nimmt, um an ihm die Reize der Sinnlichkeit zu entfalten: ohne Glauben an die Wahrheit und Nothwendigkeit seiner Kunst, verlangt er auch keinen Glauben an seinen Ernst; er gibt der Welt aber, was sie verlangt, und Staat und Kultur werden ihn loben, weil er es mit etwas so Bedenklichem wie dem eingeständlichen Scheine *nicht* ernst nimmt. Am Ende bietet er ihr auch etwas Aehnliches, wie der wahre Künstler, da er sich doch auch der gleichen *Mittel* bedient, wie Jener: und nur mit diesen, nicht aber mit der Kundgebung durch diese Mittel mag sie es zu thun haben. Ja, vor der Mittheilung des Künstlers durch das Kunstwerk scheut sie geflissentlich zurück und überhört sie, als nicht an sie gerichtet, und ist recht zufrieden

nur mit *dem* Kunstwerke, welches ihr die Mittel allein bietet, ohne jede weitere Anmaassung, dass durch dieselben etwas gesagt sein solle.

An dieser Stelle frage sich der geneigte Leser, ob in der gegebenen Darlegung irgend ein Zug übertrieben sei. Wir hätten anstatt „die Welt“ sagen können: „die *moderne* Welt“ und stellen es ihm frei hiernach den Text zu verbessern. Alle diese Beobachtungen lassen sich allerdings in den Operntheatern der „modernen“ Welt am leichtesten machen und mit den evidentesten Beispielen belegen. Sollen wir auf die Zukunft hoffen?

Nothverträge sind einstweilen alle Verträge, welche der die Wahrheit und und die Sache selbst suchende Geist mit den Mächten dieser Welt abschliesst. Glücklich daher, ist es ihm gelungen, es sei auch mit den schwersten Opfern der Entsagung für seine Person, die Bande zu zerreissen, die ihn mit der Zeit und ihren Institutionen verknüpfen. In ihrem *Dienste* vollends, in welchen ihn nur ein sonderbares Missverständniss bringen kann, wird er von ihr stets nur mit Misstrauen betrachtet: wie ein heimlicher Verräther, der ihre Zwecke zu verfolgen scheint, in Wahrheit aber nach Zielen strebt, die mit den ihrigen nichts gemein haben, ja ihnen zuwiderlaufen und sie aufheben. Und so wird sich seine Sehnsucht nach Rettung aus diesen Widersprüchen zur wahren Noth für ihn steigern und ihm endlich die Kraft verleihen, ihre Fesseln zu zerbrechen und den festen Punkt zu gewinnen, von dem aus er sie durch sein ganzes Dasein verneine. Im Leben Wagner's hat es sich oft wiederholt, dass ihn die herrschende Kultur aus ihrer Mitte stiess und ihre Vertreter ihn mit Bann und Acht belegten. Nur eines schmerzte ihn dann: die im Dienste jener Welt verkümmernden Kunstmittel, deren er bedurfte, um sie mit rettender Hand zu ihrer wahren, herrlichen Bestimmung erst zu erheben, — s i e waren mit in Dem begriffen, wovon er ausgeschlossen war. Und dennoch ist ihm Flucht und Elend stets willkommen gewesen, wenn sie ihn von dem furchtbaren Drucke der herrschenden Kultur befreiten. Was jedem Andern, mit ihr Verwachsenen und in ihr Heimischen, als das äusserste Missgeschick erschienen wäre, Verbannung und Ausschluss, — das ergoss über ihn nur das ungemessene Wohlgefühl der Befreiung.

Durch sieben Jahre seines Lebens hat er mit hingebender Beharrlichkeit und nicht zu überbietender Versöhnlichkeit — diese kennt nur, wer nicht das Seine sucht — gegen alle Halbheit und Unzulänglichkeit einer solchen modernen Kunstanstalt, den höfischen Uebermuth ihrer Leitung und deren wahrhaft frevelhaftes Spiel mit seinem tiefsten Ehrgefühle Stand gehalten. Am Ende half dem Künstler eine politische Revolution. Mit einem wahren Hymnus schildert er uns das Wohlgefühl, das ihn durchdrang, als das Dresdener Elend hinter ihm liegt. *Als ihn, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht auf diese Welt mehr bindet, als er jede Hoffnung, jeden Wunsch auf sie hinter sich geworfen, als er ihr sagen kann, dass in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfe wirklichen künstlerischen Blutes fliesse, — da fühlt er sich zum erstenmale in seinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mag*

er auch nicht wissen, wohin er den nächsten Tag sich bergen soll, um des Himmels Luft athmen zu dürfen. Ihn bindet kein Besitz, so hat er auch keinen Verlust zu fürchten; er hat nichts als sich selbst und ist ganz wie Siegfried, der einzig den eignen Leib geerbt, den er lebendig aufzehrt. Wie auf Bergeshöhen athmet er reinere Luft, hoch über Qualm und Dunst einer Lügen-Kunst und- Kultur, die ihn so lange gepeinigt. Aus dem freien heiteren Aether seiner Höhe gewinnt er sich den Athem zum Befreiungslockruf, um Alle, die mit ihm die *gleiche Noth* empfinden, die da leiden, wie er gelitten, zu sich in die Freiheit hinüberzuziehen. Ueber alle umgebende Gegenwart hinweg gewahrt sein Verlangen das leuchtende Bild einer Welt, in die er mit seinem ganzen Wesen aufgehen möchte. Und diess allmächtige Verlangen gewährt dem also Erschauten die festen Umrisse des Lebens. Was sich dem Auge des Einsamen wie in einer hellen Lichterscheinung gezeigt, es wird durch seinen Aufruf zur fruchtwirkenden Realität; von ihm festgehalten, und nun auch von Anderen gewahrt, entfacht es in ihnen das gleiche heisse Verlangen nach sich.

Was er erschaut hat, ist ein *Kunstwerk*, dem gleichend, welches in seinem eigenen Innern schlummernd verborgen ruht, nur fast noch verklärter und herrlicher. Und ein *Volk*, welches dieses Kunstwerk sein eigen nennt. Ein *Leben* endlich, aus dem es als dessen Blüthe hervorspriesst.

Eben dadurch ist diess Kunstwerk so hehr und gewaltig, dass es die ganze unermessliche Fülle der Sinnlichkeit, deren sich die verkümmerten Einzelkünste nur zagend bedienen, in sich saugt, um sie dennoch, als solche, in dem Feuer des Gedankens bis auf den letzten Aschenrest zu verbrennen. Da wallen und wogen alle Pulse des Lebens; da erklingen tausendstimmig alle die wunderbaren Töne der Natur und der Menschenbrust, vom Rieseln des Baches und dem träumerischen Flüstern des Waldes bis zum Brausen des Sturmes und dem Lodern der Lohe, von dem zartesten Seufzer der Sehnsucht bis zum vernichtenden Rasen der Leidenschaft; da erglühen alle Farben in zauberischem Glanze, — diese ganze Fülle des Klanges und der Erscheinung aber mit jeder Faser aufgehend in den Alles durchdringenden und beherrschenden Gedanken; da ist nicht ein Theil, der nicht von ihm verzehrt und aufgehoben würde. Diesem Allkunstwerke gegenüber gewahrt er, in würdevoller Ehrfurcht und Sammlung, die festlichen Schaaren eines Volkes, welches den Werth des Daseins nicht in den Besitz, sondern in die Weisheit setzt und aufathmet von dem brennenden Durste des Egoismus. Abgeworfen hat es die Sorge für die blosse Erhaltung des rein physischen Lebens, die es knechtisch, stumpf und elend machen würde; Freiheit, Schönheit und Stärke sind durch das einigende Band der Brüderlichkeit all seinen Gliedern gemeinsame Güter. Aus seiner Mitte ist der Luxus verbannt und damit auch das bleiche Gespenst der Noth verjagt; die Natur allein ordnet sein Leben, die Industrie ist nicht seine Herrin, sondern seine Dienerin.

Dieses flammende Bild hat dem Auge des Künstlers die durch sein inbrünstiges Verlangen entzündete Einbildungskraft bereits inmitten seiner überstandenen Leiden gezeigt; aber erst das schwellende Hochgefühl seiner Befreiung hat es ihm in lebendiger Gestaltung verkörpert. Und er nennt das von ihm erschaute Kunstwerk das Kunstwerk der Zukunft, jenes Volk aber und jenes Leben, dem es entblüht, das Volk der Zukunft und das Leben der Zukunft.

In jenem herrlichen Leben der Zukunft, wie es durch diese Benennung als eine wirklich zu erreichende Möglichkeit von Wagner bezeichnet wird, wird die Kunt aufhören, ein blosser äusserer Luxus, eine Geistesthätigkeit unter vielen zu sein, und dagegen als wirkende und lebendige Kulturkraft zur eigentlichen Lebensthätigkeit, zum feierlich ernsten Ausdruck und Abschluss des Daseins erhoben werden, der sich jede andere auf die blosse Erhaltung des Lebens gerichtete Thätigkeit unterordnen muss. Mit wie festen Zügen diess Leben in all seinen Aeusserungen der schöpferishen Phantasie Wagner's vorgeschwebt, in welchem Maasse sich ihm das Postulat zur idealen Wirklichkeit verdichtet habe, dürfen wir dem Briefe eines jungen Freundes unseres Meisters, aus dem Jahre 1850, entnehmen, worin es heisst: Wagner habe damals die Absicht gehegt, nach dem „Kunstwerke der Zukunft" noch ein *„Leben der Zukunft"* zu schreiben, woraus er Jenem auf mancherlei Irrfahrten Manches mitgetheilt, und welches über Alles ginge. Welcher wahrhaft befreiende Blick in das Land der Zukunft uns dadurch entzogen ist, dass es zur Ausführnng dieser Schrift nicht kam, das haben wir hier mit keinem schmerzlichen Worte zu beklagen: danken wir es dem Meister vielmehr, dass er es auf sich genommen, das Leben der Zukunft bereits unter uns zu leben und es so durch die *That* zu schreiben, als heroischer Einzelner inmitten des siegreich um ihn sich ausbreitenden „Lebens der Gegenwart", preisgegeben allen elenden und unwürdigeen Zufällen und Missverständnissen, wie sie für ihn aus jeder Berührung mit demselben hervorgehen mussten. Diess Leben, fast unter unseren Augen geführt, und dennoch den Zeitgenossen ein nur langsam und allmählich zu lösendes Räthsel — begreift es und ihr kennet das Leben der Zukunft! Wagt es, ein Volk euch zu denken, welches so lebte, und ihr kennet die künstlerische Menschheit der Zukunft. Ihre Erziehung und ihr demgemäss geordnetes Leben wird in all seinen Thätigkeitsäusserungen auf die bewusste Gestaltung der *Idee* dieses Lebens gerichtet sein, täglich und stündlich wird sie *diese* seinen spröden Hemmungen und Wirrnissen abringen und eben dadurch beständig das Stoffliche und Gemeine desselben vernichten. In ihm wird ein jeder Mensch in irgend einem Bezuge Künstler sein, d. i. das Rohe und Zufällige des Daseins an seinem Theile durch sinnvolle Gestaltung desselben verneinen, und auf diese Weise an dem allgemeinen Kampfe gegen das seinem Ursprung gemäss sinnliche Wesen desselben sich bethätigen. Die religiösen Feiern eines solchen Volkes werden in keiner sinnertödtenden Abwenduug und Flucht von der ewigen Natur zu

einem abstrakten Gotte bestehen, sondern an ihnen werden sich die vereinigten künstlerischen Waffen der Menschheit in dem grossen Kunstwerke der Zukunft zu glorreichen Siegen über die Natur und das Leben vereinigen, und die durch die Kunst entsündigte Sinnlichkeit ihren Unschuldstag erwerben. In diesem Allkunstwerke werden die Sonderkünste ganz ebenso ihren beständigen und unablässigen Untergang finden, wie in dem gemeinsamen Leben das Individuum willig in der Gesammtheit aufgehen wird. So wird das Volk der Zukunft ein Volk von Weisen und Tapferen sein, und in seinem Leben der Schmerz und der Tod nicht aufhören, aber durch das Zerreissen des sie verhüllenden Schleiers in ihrem Wesen besiegt und aufgehoben werden. Darum wird auch keine Sorge das Leben der Zukunft bedrücken. Sorge beruht nur auf dem ängstlich bedachten Sich-Anklammern an die materielle Einzelexistenz; nicht aber in der Erhaltung des Einzellebens, des begränzten und rettungslos der Endlichkeit verfallenen, sondern in der *Allgemeinheit* und zwar in der *künstlerischen*, d. i. sich selbst begreifenden und gestaltenden Allgemeinheit, ist das wahrhaft giltige Wesen der Menschheit enthalten.

Wer aber vermöchte uns diesem Leben der Zukunft entgegen zu führen und uns selbst zum Volke der Zukunft zu machen? Kann diess Wunder dem Staate oder der abstrakten wissenschaftlichen Einsicht gelingen? — Ewig sich selbst Mittel und Zweck zugleich, hat der Staat die Menschheit aus einem Jahrtausend in das andere gequält; als das nothdürftige Korrektiv, oft aber auch selbst der unumwundene Ausdruck jenes blinden Dranges, welcher der Quell des Lebens ist, hat er die Habgier und Genussucht, den Egoismus nicht zu beseitigen vermocht und die äusserste Anspannung aller Lebenskräfte für seine Zwecke beansprucht, ohne je die Noth um die Erhaltung der blossen leeren Existenz zu besiegen und den freudigen und einzig befreienden Ertrag und Ueberschuss aus dem Leben der Menschheit zu gewinnen. Vermöchte diess die Wissenschaft, indem es ihr gelänge, zur Erstickung jenes ungezähmten Triebes an seiner Wurzel etwa durch das Licht akademischer Erkenntniss behilflich zu sein? Unmöglich aber kann sie in ihrer strengen Abgeschlossenheit gegen das Leben, in ihrer unendlichen Motivirtheit und Abstraktion zum Ausdrucke des Erkennens für die weite Allgemeinheit des Volkes werden. Demnach stellt Wagner an die Spitze seiner Betrachtungen den Satz: „*wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie, wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an.*“ Da ist der Beginn eines neuen Lebens, wo der gierige Egoismus die Menschheit in tausend willkürliche Absonderungen zerklüftet hat, und nun, athemlos, nicht mehr weiter kann: da wird sie sich durch die Macht des gemeinsamen Kunstwerkes zum neuen bewussten Ganzen verbinden, die Freude einen, was „die *Mode* frech getheilt.“ Politiker und Sozialisten werden sich vergebens gemüht haben, durch fruchtlose Systeme die in Trümmer versunkene Herrlichkeit der Menschheit wieder aufzurichten; wo aber ihr Sinnen und Sorgen und ihre Macht zu Ende ist, da hört unter dem Zauber der Kunst die

„gegenwärtige" Welt des gegen sich selbst wüthenden Willen auf, da bricht der neue, Alles einende Morgen der Kunst herein.

Und es ist so: sie hört da auf, nur nicht in der Zeit.

Wir würden die wahre und ewige Bedeutung des „Kunstwerkes der Zukunft" auch für *unser* Leben nicht in seinem vollen Umfange verstehen, sobald wir es als das ausschliessliche Eigenthum *einer*, vielleicht fernen, Zeitperiode ansehen. Ja, es würde uns selbst im Hinblick auf eine solchermaassen sich verwirklichende Zukunft des Menschengeschlechtes das Bedenken nicht ausbleiben, ob auch durch die edelste Verkörperung des künstlerisch-menschlichen Ideales in der *Zukunft* die Leiden und Irrthümer der ihr vorausgegangenen Jahrtausende ausgeglichen und ihre Nacht durch den auf sie fallenden Widerschein des anbrechenden Tages je rückwirkend erhellt werden könnte? Wenn aber nicht, wäre dann nicht eben der Vorzug jener glücklichen kommenden Zeit eine ewige Ungerechtigkeit gegen die früheren, die gleiche Ungerechtigkeit, wie sie allen den Betrachtungsweisen der Menschheits-Entwickelung zu Grunde liegt, welche das Ziel derselben an ihr Ende verlegen? In diesem Sinne muss daran erinnert werden, das die unumschränkte Verwirklichung des Ideales in Zeit und Raum nur *eine* der beiden denkbaren Formen für sein Ins-Leben-Treten ist. Der Philosoph würde sagen, Wagner habe in den von uns betrachteten Schriften die von ihm in höchster Reinheit erschaute Bedeutung der Kunst für das Leben mythisch ausgedrückt, indem er den Gegensatz wahrer Kunst und der Schein- und Lohnkunst unserer Tage zu deutlicherer Scheidung in die Zeit verlegt; etwa wie der indische Mythos der Metempsychose die Einheit des Weltwillens durch die in der Zeit verlaufende Wiedergeburt ausdrückt, und die Vorstellung jener Einheit somit in die dem Satze vom Grunde folgende Erkenntnissweise überträgt. Das „Kunstwerk der Zukunft" war der redlichste und begeisterte Versuch des Künstlers, das Räthsel seiner Stellung innerhalb einer Kultur, der alle wahre Kunst gänzlich fremd geworden war und die in ihren, kaum hundert Jahre alten und zu allen anderen, nur nicht zu Kunstzwecken, errichteten Hof- und Gemeindetheatern mit einer blossen Modekunst spielte, überhaupt zu begreifen. Sollte diess die Welt sein, zu der er als Künstler reden sollte? Und vor seinem Blicke stieg die neue Welt auf, deren begeisterter Prophet er ward. Indem Wagner das von ihm erschaute Ideal in eine kommende *Zeit* verlegt, vermag er aber seinen Gedanken für das *Volk* auszudrücken, aus dessen Mitte ihm denn auch schon heute die Mitbürger der Zukunft erwachsen sind, und Wagner war damals selbst das Volk. Weil er es aus dem, in sich selbst empfundenen, edelsten Keime seines Wesens heraus neu zu erschaffen hatte, stellte er sich mitten unter dasselbe; er empfand, wie jenes empfindet, und bediente sich, um ihm verständlich zu sein, seiner sinnfällig konkreten Redeweise. Und diess mit dem ganzen Feuer dessen, der an die buchstäbliche Wahrheit des von ihm Verkündigten glaubt. Wir brauchten, um dessen gewiss zu sein, nicht erst sein eigenes Bekenntniss zu

hören, wie die plötzliche und unerwartete Veränderung seiner ganzen Lebenslage, die eben gewonnene Freiheit seines Schweizer Asyles, auch bei gänzlicher Hilflosigkeit und unter allen Bedrängnissen seines Flüchtlingsdaseins die dazu erforderliche hoffnungsvolle Stimmung ihm eingegeben und in ihm genährt habe. Allein die fruchtbarsten und tiefsinnigsten Mythen sind eben die in voller Naivetät und in der Annahme entstandenen, dass sie der vollkommen adaequate Ausdruck für die Wirklichkeit seien. Und wie sollte nicht auch in uns, unter dem lebendigen Eindrucke des allgewaltigen Gesammtkunstwerkes, die mächtigste Hoffnung für eine unvergleichliche, gänzlich umgestaltende Wirkung desselben auf die geistige Wiedergeburt der modernen Menschheit und zuvörderst des deutschen Volkes sich regen, sobald erst die unwiderstehliche Stimme dieser Kunst einmal tief in das Volksgemüth gedrungen sein wird. Muss es uns doch wunderbarer dünken, dass dieses Kunstwerk wirklich geschaffen ward, als dass nun auch, sobald es erst unverfälscht zum Herzen des Volkes sprechen kann, ein *neues* Volk und Leben aus sich erzeuge! Ehe diess möglich wird, wieviel Hindernisse in der Zähigkeit der bestehenden Kulturinstitutionen, wieviel Vorurtheile, ganz besonders aber unrichtige und verfälschte Schätzungen, z. B. der heutigen Litteraturdichtung und Konzertmusik, sind erst als feindliche Bollwerke abzutragen und hinwegzuräumen!

Für alle die aber, welche mit uns den freudigen Glauben an das „Leben der Zukunft“ hegen, ist das „Kunstwerk der Zukunft“ schon jetzt ein nicht minder stärkendes und erhabenes Symbol, als die Mythen und Symbole der Religionen. Sollten wir auch an diese den Glauben verlieren, weil eine unerbittliche historische und philosophische Kritik die zarte Verhüllung bald gänzlich zerstört haben wird, durch welche sie bisher der naive Glaube gewahrte? Nein, denn das aus der Zeit Verdrängte flüchtet sich in die Menschenbrust und erweist sich dort als ewig tröstende Wahrheit. Es giebt noch eine andere Form und Art der Verwirklichung des Ideales: wir mögen sie als die Intensität bezeichnen, mit welcher es im einzelnen Gemüthe zu wirkungsvoller Bethätigung gelangt. So ruft denn auch Wagner in denselben Schriften, welche die Verwirklichung des Ideales in der *Zukunft* verheissen, uns die um so bedeutungsvolleren Sätze zu: *„So gewiss das Edle und Wahre vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist!“* und: *„Die Kunst bleibt an sich immer, was sie ist; sie lebt und hat im Bewusstsein des Individuums immer als die eine, untheilbare Kunst gelebt.“*

Die Hoffnung, sagt Platon, sei der Traum des Wachenden. Der Trieb nach dem Verlangten nöthigt die Einbildungskraft, die ihm den Gegenstand seiner Sehnsucht zu schaffen vermag, ihm denselben wenigstens vorzumalen: so entsteht dieser Traum. Wohl giebt es auch vorherverkündende Träume. Sie träumt, wer die Bedingungen des künftigen Geschehens mit unfehlbarer Gewissheit in sich vorhanden fühlt. Aber die Entzückungen des Sehers bedürfen nicht die matte Gewähr einer zögernden und unvollkommenen Ueber-

tragung in die körperliche Realität. Ihr Werth wird durch diese Gewähr nicht gemehrt und durch ihr Ausbleiben nicht gemindert; sie sind, was sie sind, in sich wirklich und unabhängig von der empirischen Wirklichkeit. So ist das „Kunstwerk der Zukunft" eine unumstössliche Wahrheit gewesen, nicht erst, seit Wagner es geschaffen, sondern da er es zuerst im Geiste geschaut. Es lebte von dem Augenblicke an, wo das Verlangen des einsamen Künstlers es als künstlerische Möglichkeit gewahrte, und das „Volk der Zukunft" von dem Augenblicke an, wo Wagner's rufende Stimme in empfindenden und alsobald befreundeten Herzen Wiederhall fand und in ihnen die gleiche Sehnsucht nach der Zukunft wachrief, nachdem sie sich der gleichen Noth als einer gemeinsamen bewusst geworden waren. Auch diess sagt Wagner mit unzweideutigen Worten, wenn er sich an die intelligenten Egoisten unserer „jetztzeitigen" Kunst- und Gelehrtenwelt wendet, die unter dem von ihm gemeinten künstlerisch produktiven Volke den Pöbel verstehen und in Entsetzen darüber ausbrechen, dass sie dieser künftig im „Kunstmachen" ablösen solle: *„Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo Ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter euch beiden, nur dass ihr nichts von ihm wisst: wisst Ihr von ihm, so seid ihr auch schon Volk, denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr Theil zu haben.*

Es lebt also nicht allein das von dem Künstler uns geschenkte „Kunstwerk der Zukunft," auch das „Volk" und das „Leben der Zukunft" ist schon jetzt in denen vorhanden, die entschlossen sind, in diesem Kunstwerke und mit seinem Schöpfer zu leben. Derselbe Künstler, der uns das Kunstwerk geschenkt, ihm danken wir auch, sobald wir es wollen, das Leben der Zukunft. Wie der Genius in seinem Bezirke ausser der Welt lebt, ein Jahrhundert für sich, von dem Niemand sagen kann, ob das kommende ihm gleich sein werde, so gehören Alle, die zu ihm gehören, schon jetzt mit ihm zu dem Volke der Zukunft und leben im Geiste mit allen künftigen Bürgern desselben. Sollte es aber dieser unserer Gemeinschaft noch an Schönheit fehlen, so ist doch der Weg uns gezeigt, auf dem wir zur *Stärke* gelangen können. Diese sollen wir der *Revolution* zu danken lernen. Die Kunst Wagner's hat uns vor dem Puritanismus bewahrt, mit welchem der Abscheu aller wahrhaft Gebildeten gegen eine gemissbrauchte und misshandelte Kunst am Ende auf die Schliessung und Abtragung unserer — einem sehr ansehnlichen Theile der Deutschen freilich noch sehr zweckmässig dünkenden — Hof- und Stadttheater verfallen wäre. Sollten wir aber irgend „hoffen" dürfen, so wäre diess doch nur auf das allezeit gefährliche Siegesfest der Wahrheit, welches — nach Schopenhauer — kurz ist, zwischen den beiden langen Zeiträumen, wo sie als paradox verdammt und als trivial geringgeschätzt wird. Das hätte in unserem Falle seinen besonderen Sinn. Unserer künftigen Gesinnungsgenossen dürften viele sein. Ihnen darf darum schon jetzt die Mahnung zugerufen werden, dass wir jetzt lebenden Angehörigen der „Zukunft" die *Revolution*, zu welcher wir aufgerufen sind, ebenfalls nicht als der *Zeit*, etwa der unsrigen, angehörig

erachten. Wenn zwar zu hoffen ist, dass in hundert Jahren zu erwartender fortgesetzter Einwirkung der Kunst und Lehre unseres Meisters der schmähliche Missbrauch der Kunst an den heute für ihre Pflege bestimmten Anstalten nicht ganz so schmachvoll fortwalten und nicht leicht wieder ein Rückfall in die tiefe Versunkenheit möglich sein wird, aus der wir freilich nur durch die einzige Thatkraft und Ausdauer Wagner's erst noch befreit werden können, — so hat der Meister den Nachgeborenen, wie uns selbst, das einzige Mittel dazu gezeigt und zeigt es fortwährend: seine Revolution gegen alles Zerfahrene, Unwahre, Schlechte in Kunst und Leben ist beständig und unablässig. Nur die unablässige sittliche Anstrengung vermag sich einmal aus der allgemeinen Lethargie zur Freiheit durchzuringen und uns das wirkliche lebendige Kunstwerk aus der Verwahrlosung hervorzuarbeiten, nachdem es ihr gelungen ist, durch den ungeheuersten Kraftaufwand auch Anderen ihren Gedanken begeisternd mitzutheilen. Aus der Freiheit und aus dem Widerstande erwächst ihre vollste Macht, ja dieser Widerstand selbst ist ihre Macht: *nur die Revolution vermag uns das Kunstwerk der Zukunft zu gewinnen und zu bewahren.*

Dagegen wird die Gewalt des Genius da am reichsten und reinsten sich mittheilen können, wo die unmittelbarste Verbindung zwischen ihrem Quell und dem Gegenstande ihrer Einwirkung stattfindet. Das Kunstwerk der Hellenen ging aus der Allgemeinheit hervor und gehörte der Allgemeinheit; unser Kunstwerk allein aus einem herrlichen einzelnen Künstler, und ist dessen freies Geschenk an die Seinen. Die Kunst der Hellenen war darum in ihrem Ursprunge *generell*, die unsere *individuell*. Diess wird uns auch dadurch bestätigt, dass der Faden des Mythos, den die griechischen Dichter schon durch die homerischen Gesänge überliefert erhielten, bei uns abgerissen war, wie das goldene Runenseil der Nornen, und erst von Wagner wieder angeknüpft werden musste. Nun spinnt er sich in seinen Händen weiter, mit Staunen folgen wir seinem Laufe, von dem bei seinem Ausgange Niemand wusste und noch jetzt Niemand weiss, wohin er uns führen wird. Aus dem im „Tannhäuser" und „Lohengrin" verkörperten christlichen Mittelalter tauchte Wagner tief hinab in die äusserste heidnische Urzeit unseres Volkes; aus dem hellen Weisheitsborn seiner furchtlos ernsten Weltanschauung schöpfte der Künstler die Kraft zu freudiger Betrachtung des Vergänglichen; um nun die Vermählung des heimischen Mythos mit dem Geiste des Christenthums zu vollziehen und uns die Kunde von der Erlösung durch Mitleid zuzuführen. Wer sind nun die, an welche diese Kunde gerichtet ist? Hat der deutsche Meister die Geschicke seines Volkes nochmals und mit Bewusstsein durchlebt, für *wen* ist diess geschehen und wer ist würdig, das offenbar gewordene Geheimniss seines Volkes zu empfangen?

Lassen wir ihn es uns mit seinen eigenen Worten sagen:

„Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste wie der Niedriggestellteste, so-

bald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn Ekel empfinden lässt an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur oder Hass gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnisslosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, — nur der gehört jetzt zum Volke, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame Noth."

Ein Chorgesang des Aeschylos.

(Agamemnon. 104 — 248.)

Von Armand Pensier.
(E. H. v. Stein.)

Die Leser dieser Blätter sind durch den Hinweis auf die prinzipielle Verübung martervollster Thierquälerei auf eine grosse und wirkliche Unkultur einfachster Empfindungen in dem Kulturleben, welchem wir angehören, aufmerksam geworden. Dergleichen wird verübt und allgemein ruhig hingenommen — dergleichen wird von berufener Stelle beim Namen genannt und hierauf mit der wichtigen Miene des monopolisirten Faches vertheidigt. Der einzig entscheidende Gesichtspunkt, dass, ganz abgesehen von allen etwaigen nutzbringenden Effekten, es schmählich sei dem wehrlosen Thiere gegenüber die grausenvolle Macht des Schmerzes zu entfesseln, ist an dieser Stelle ausgesprochen worden — wurde er verstanden? —

Auf ihn allein kommt es an. Er schliesst eine tiefe folgenreiche Erkenntniss ein. Bedenke man die Verirrung, dem kranken Menschen mit der Vergiftung des gesunden Thieres zu dienen. Ist Krankheit solche Dienste werth? Wie nimmt der *Mensch* sich aus, der aus den Qualen von hundert gesunden Thieren einen Gran Arzenei für seinen kranken Leib sich beschafft? — Darüber haben wir nun hier nachdenken gelernt. Wir haben uns darauf besonnen, wie im Auge des Thieres ein mütterliches Sein seine erhabene Sprache zu uns rede. Wir werden im neuen Jahre für diese andächtigen Empfindungen aus verehrtem Munde neue Pflege und Anregung erhalten.

Heute weisen wir auf eine Stelle in dem dichterischen Vermächtnisse des hellenischen Volkes hin — des Volkes, dessen Leben uns wie ein Morgentraum der jugendlichen Menschheit gemahnt — in welcher wir eine gleichartige Empfindung mit religiösem Ernste ausgesprochen finden. Auf der durchaus erhabenen Erfassung eines an sich grausigen Vorganges in der Thierwelt liegt der ganze Nachdruck dieses Aeschyleïschen Chorgesangs. Dieser

blutige Vorgang erhält hier eine Bedeutung weit über die des blossen Zeichens für Menschenschicksal hinaus; so dass daneben alles Orakelwesen wie blosses Augurenspiel erscheint. Dieser Vorgang erregt die Kräfte der höchsten Götter, und alles leidenschaftliche Thun und blutige Verschulden heroischer Menschen erscheint als unter diesen weit elementareren Regungen begriffen, als durch dieselben achtlos bewirkt.

Es handelt sich um die von allen grössten Dichtern Griechenlands besungenen Begebenheiten, welche dem trojanischen Kriege vorhergehen. Hier stirbt Iphigenie den kläglichen Tod eines willenlosen Opfers; nichts verlautet von der rettenden Hand einer Göttin. Gerechtigkeit ist die Güte der Artemis: als die grosse rächende mütterliche Göttin, wie sie in dem wunderlich geheimnissvollen Bilde von Ephesos verehrt worden, steht sie gegen den Götterkönig selbst, den achtlosen Sieger Zeus. Darum lastet mit dem Zeichen, durch welches Zeus für den Kriegszug entschieden, ein unbarmherziger Fluch auf den Atriden: Sühne für den Tod des Mutterthieres in der Angst um seinen Wurf durch die siegeskündenden Adler, — Sühne in dem unheilschwangeren Schmerze der betrogenen Mutter Klytämnestra um ihr Kind, das geschlachtet zu haben dem Agamemnon unheilbare Schuld, es nicht zu opfern furchtbar heilige Unmöglichkeit gewesen.

Wenn der Chor dieses Lied anstimmt, beginnen die Geschicke sich zu erfüllen. Klytämnestra wird den heimgekehrten Gemahl in einem Aufjauchzen gerechter Rache erschlagen; gerechte Rache wird den Arm des Orestes zum Muttermorde bewaffnen, göttlich gerechte Rache den Muttermörder verfolgen. Und vor dem allen, Grund zu dem allen: der Frass der Adler; über dem allen Artemis, die den verwundeten Mutterschoos der Natur an achtloser Kriegslust und blut'gem Heldenthum rächt.

Mitten in all diesem das Lied des Chors, voll tiefen Sinnens. Völlig erscheint er hier als Verkünder des tragischen Gehalts, als der unmittelbare Träger derjenigen Gemüthserregung, deren Offenbarung als dramatisches Bild im scenischen Vorgange erscheint. Und in diesem tiefen Sinnen erkennt er den Gott: „Den Weg des Sinnens führt er die Sterblichen, aus Leid schafft er ihnen sieghafte Lehre.“ Ein anderer Zeus ist diess jedoch als der Zeus der gefrässigen Adler, von dem hier begeisterte Dichtung zu der Andacht eines versammelten Volkes redet. Man will in dem Wortstamm des Götternamens Zeus eine den arischen Völkern gemeinsame Beziehung auf das Himmelsgewölbe entdeckt haben. Hier nun blendet uns nicht mehr das grelle Licht eines sonnenglühenden Himmels, sondern uns umfängt der andächtige Schauer eines nächtlichen Himmelsdoms. Artemis scheint uns hier versöhnt als Selene bei einem allgöttlich verklärten Vater wieder einzukehren, der sie nun als der wahrhaft Himmlische, mit dem erhabensten Lächeln empfängt. Leid wird Lehre, aus Weh ersteht Weisheit, und zur Besonnenheit verklärt sich der grausame Schmerz.

Hier herrscht also ganz ein Zug elementarischer Andacht, ein Sinnen über die Gründe des Seins, wie es uns in mehrfachen Wahrnehmungen als eine gemeinsame Eigenschaft einfachster Hymnen von arischem Ursprung hat erscheinen wollen. Dieser Hymnus hier ist von dem versammelten Volke von Athen vernommen worden. Da durfte Keiner fehlen. Ein berühmtes Gesetz hat bestimmt, dem Handwerker den Tagesverdienst zu ersetzen, der ihm durch den Besuch dieser Spiele verloren ging. Es war eine öffentliche Angelegenheit grossen Stils. Betreffs des Sinnes, in welchem unter solchen Umständen von diesem Volke das Chorlied des Aeschylos aufgenommen worden ist, brauchen wir schon kaum mehr an die Thatsache zu erinnern, dass der im Umgang um den Altar gesungene Hymnus des Chors gottesdienstlichen Ursprungs war: denn ganz offenbar haben wir es hier nicht allein mit gottesdienstlichen Formen, sondern mit religiösem Gehalt zu thun. Deshalb dürfen wir auch die Kunde, dass Aeschylos wegen Preisgabe der Eleusinischen Mysterien verklagt worden ist, an dieser Stelle nicht unberührt lassen.

Mit dem dreimal wiederkehrenden Jammerruf des *αἴλινον* (den ich nicht zu übersetzen, sondern nur der Stimmung nach wiederzugeben gewusst habe) begleitet der Chor die Erzählung vom Frasse der Adler; unmittelbar die Erwähnung dieses Umstands ruft zweimal den Ruf des *αἴλινον* hervor: dieses soll demnach durchaus als die Hauptsache, gleichsam als das Urphänomen aller der übrigen Begebenheiten betrachtet werden. So sollen wir es also ansehen: ein erregtes und blutdürstiges Beginnen, wie der trojanische Rachezug, unter einem weit mächtigeren Verhängnisse begriffen: hier der achtlose Rathschluss des Heldengottes, der den Mutterschoos verwundet — ihm entgegen die unerbittliche Macht der Muttergöttin Artemis. Da ist eine geheimnissvoll nachdenkliche und leidenschaftlich warme Empfindung für den Wurf der Häsin, für das Kind der Mutter. Da ist etwas, was uns wie Götterdämmerung der Herrscherkraft sieghafter Adler gemahnt.

Ergehe es uns hier wie dem Faust, da ihn der Dämon aus aller Erscheinung an die schöpferischen Urmächte verweist und ihm an der Pforte des Erdinneren den Namen der Mütter nennt: bei dessen Nennung Faust sogleich in leidenschaftliches Sinnen verfällt, und bei dessen Wiederholung nach langem ruhigen Gespräch er bis ins Innerste erschaudert.

Hören wir Aeschylos.

„Künden will ich den reisigen Auszug der Helden. Noch schenkt mir Gottes Athem, der Glaube das Lied, ein Lenz des Einklangs der Kunst.

Wie der Achaeer doppelthronende Kraft, wie die Jugend von Hellas zog waffenprangenden Arms zur teukrischen Flur auf des horstenden Adlers Geheiss. Der Vögel König den Königen der Schiffe — der Eine schwarz, der Andere mit weissem Rücken, erscheinen sie zunächst dem schmuckleuchtenden Königsthore des Palastes, zur rechten Hand, die den Speer wirft.

Sie zerfleischen die Häsin, hochschwanger ihrer Frucht, überwältigt in Hatz und Flucht. Tieferust ist mein Wort; es siege das Gute,

Der kluge Seher des Heeres sieht die beiden vom Frasse voll, und er sieht, wie die kriegerischen Atriden den Frass der Adler theilen; er sieht sie als Fürsten des Kriegszuges, weissagt und spricht:

„Im Laufe der Zeiten zerstört unser Heer des Priamos Stadt; alle „die Schätze, in Thürmen von altersher vom Volke gehäuft, ihr „Untergang macht sie zum Raub. Dass nur der Götterneid das Glück „des trojanischen Krieges nicht verdunkle. Artemis, die Reine, zürnt „diesem Geschlechte: denn ihres Vaters geflügelte Hunde haben die „gebärende Häsin in der Angst um ihren Wurf zerfleischt. Das „Mahl der Adler wirrt ihren Sinn. Tiefernst ist mein Wort; es siege „das Gute.

„Gut und gerecht fordert die schöne Göttin: diess Zeichen werde „wahr. Sie freut sich an des wilden Löwen Jungen, wann sie noch „blind sind, und an der Brut der Thiere des Feldes, wann sie nach „dem Euter winseln. Wohl flogen die Adler von rechts; doch Unheil „lauert im Sinne dieses Zeichens. Päan, Versöhner, dich flehe ich „an, dass sie nicht mit widrigen Winden langdauerndes Leid, ver- „zögerte Ausfahrt den Danaern schaffe. Dass sie nicht ein anderes „Opfer fordere, über alles Maass, ungesagt, ein Grund manchen „Streites, und das einen Helden entehrt. Denn dann harrt zu Hause „schrecklich, ungestillt, voll düsterer List, der immer gedenke „Schmerz um ein Kind."

Diess die Worte des Kalchas, wie er mit herrlichem Guten Düsteres zugleich aus dem Adlerfluge dem Geschlechte der Könige kündet. Und es klingt wie seines tieferenst mein Wort; es siege das Gute.

Zeus — und wer ist er doch? Hört er sich gerne so nennen? Darauf wag' ich's und nenn' ihn so. Hab' ich doch kein Bild ihm zu vergleichen, im ganzen Reich der Erscheinung — immer nur Gott. Dann fühl' ich mich frei, von mir zu werfen die Wucht vergeblichen Sinnens.

Der einst war ein Mächtiger, der schwoll von Allkampf und Kraft; früher war er, doch ist er sein Fürst nicht; der nach ihm erwuchs, glänzt im Strahle des Schicksalssieges: vom Sieger Zeus sinnen und singen ist aller Weisheit Inbegriff.

Den Weg des Sinnens führt er die Sterblichen, aus Leid schafft er ihnen sieghafte Lehre. Da steht schlafender Weile der Unmuth vor dem inneren Auge, da mahnt das Unheil, und auch dem Unbedachten kommt ein Sich-Besinnen an; Gunst göttlicher Geister mag es sein, wenn sie uns mit furchtbaren Zeichen zwingen.

Auch gehorchte der Altersfürt der Achäischen Schiffe den Sehern und fuhr gehorsam den Zeichen aus; als damals der Achäer Heer murrte über die zehrende Rast an der Brandung von Aulis, Chalkis vor Augen.

Stürme wehen vom Strymon herauf, bringen schlimmen Verzug, nagende Weile, höchst unerwünschte Ankerruhe, schonten nicht Schiffe, noch Taue; in allzulanger Dauer Druck verwelkte die Blüthe Argivischer Kraft. Und den Königen kündet der Seher ein Mittel, schlimmer als der arge Sturm, im Namen der Artemis; da entfiel den Atriden das Scepter, und ihren Augen entstürzten Thränen.

Und der Altersfürst erhub seine Stimme und sprach:

„Ein schweres Verhängniss ist es, ungehorsam sein; schwer ist's, „soll mein Kind ich schlachten, meines Schlosses Kleinod, mit dem „Quell aus des Mädchens Todeswunde beflecken die Vaterhand im „Angesicht des Altars. Unheil hier und da. Wie kann ich die „Schiffe verlassen, dem Kriege entsagen. Das Blut des Mädchens „zornmüthig zu begehren als sturmstillendes Opfer, das ist göttliches „Recht. Wär' Alles gut!"

Als er nun dem Zwange nachgab, da gab er sich einen unfrommen Geist, nicht echt, nicht heilig; Alles zu wagen sann er da, das war von nun an sein Sinn.

Denn der Entschluss zum Bösen kurzab und keck, dies erste Unheil macht den Menschen blind und toll. So hat er's nun gewagt, einer Tochter Opferer zu sein; zum Heil gerieth's dem Kriege um ein Weib und der fröhlichen Ausfahrt der Schiffe.

Sie fleht um Gnade, schreit nach ihrem Vater; was galt der mädchenhafte Lenz schlachtenlustigen Fürsten? Der Vater, er gebeut den Priestern nach dem Gebet, sie recht wie ein Zicklein oben auf dem Altar, von Gewändern umwallt, wenn sie sich windet in ihres Herzens Angst, aufrecht zu halten und ihre schönen Lippen wohl zu bewachen, die ihrem Geschlechte fluchen werden.

Schweigen soll sie der Fesseln stumme Gewalt. Die Purpurgewänder warf sie zu Boden und traf ihrer jeden, die sie opfern wollten, mit ihres Auges thränensüssem Blick, bildschön — sie will zu ihnen sprechen — sang sie doch so oft vor ihres Vaters tafelfrohen Gästen, die Reine, wie pries ihr Sang da voller Liebe des lieben Vaters dreimal reiches Glück, ja dieses Glückes Lenz.

Was nun geschieht, ich sah's nicht, sing' es nicht. Des Kalchas Seherkunst traf ein. Es kommt dem Weh ein Wissen von der Zukunft rechtens zu. Wer Unheil vorher weiss, sei glücklich darob; es ist ein früheres Leid. Gewissheit kommt dann grad' wie Sonnenstrahlen.

Sei es denn wohlgethan, diess Alles. Wohl wünscht diess, die uns hier naht, des Peloponnes einsam herrschende Königin." —

Geschichtlicher Theil.

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Austritte aus dem Vereine sind uns seit dem 1. August d. J. im Ganzen 30 angemeldet werden, und zwar: 5 aus *Brüssel* und aus *Plauen*, 4 aus *Hamburg* und aus *Breslau*, 2 aus *Elberfeld* und aus *Oldenburg*, 1 aus *Aachen*, *Barmen*, *Bamberg*, *Cassel*, *Dresden*, *Leipzig*, *Ludwigshafen*, *Unterhohenried*, *Zyrikzee*. Ausserdem ist 1 Mitglied gestorben und 1 nach Amerika ausgewandert. — Dafür sind in derselben Zeit 70 neue Mitglieder dem Vereine beigetreten, worüber unsere nächste „Statistik der Blättersendungen" genauere Auskunft geben wird. — Mit dem 31. Dezember finden die Rückzahlungen der Beiträge ihren Abschluss. Zu den eben angeführten Dreissigen werden nur noch diejenigen zu zählen sein, welche etwa bis zum 25. Dezember ihren Beitrag für 1879 noch nicht bezahlt haben werden, und demgemäss, laut der Anzeige im vorigen Stücke, als ausgetreten betrachtet werden sollen.

Veränderungen in Vertretungen unseres Vereines während des verflossenen Jahres sind, ausser den in den „Blättern" bereits gemeldeten, noch folgende anzuzeigen: *Elberfeld*, welches bisher mit unter die Barmener Vertretung gerechnet werden musste, hat in Herrn *Ed. Lucas jun.* einen eigenen Vertreter erhalten; die Vertretung für *Essen* (Hr. Musikdirektor *Witte*) ist wieder hergestellt werden; *Jena*, bisher nur als durch Herrn Dr. phil. Fackenberg (Dessau) vertreten angezeigt, fällt ausserdem mit unter die Vertretung des *Weimarer Wagner-Vereins* durch Herrn Dr. *Gille;* zu den Münchener Vertretern gehören die bisher irrthümlich nicht genannten Herren Prof. *E. M. Sachs* und Banquier *Gutleben*; als Vertreter für *Pössneck* genannt zu werden hat Herr Lehrer *J. H. Löffler* durch seine eifrige Thätigkeit für unseren Verein sich längst das vollste Recht erwerben; die Vertretung für *Plauen* ist mit ihren drei Mitgliedern aus dem Vereine ausgeschieden; in *Moskau* wird Herr *Gustav Pohl,* in *Rom* Mr. *Giuseppe Gamberini* unsere Sache vertreten. —

Neuer Zweigverein. — In *Berlin* hat sich neuerdings ein *Zweigverein des Bayreuther Patronatvereines* konstitnirt, welcher sich die besondere Aufgabe stellt, Mitglieder und Mittel für das Bayreuther Unternehmen zu gewinnen. Den Vorstand bilden die Herren *W. Tappert*, *C. Schäffer* und *E. E. Taubert.* Der Jahresbeitrag beträgt 20 ℳ, wovon 15 alsbald nach Bayreuth abgeführt, die übrigen 5 zur Bestreitung der Vereinskosten verwendet werden. Der am Jahresschlusse sich etwa ergebende Ueberschuss wird ebenfalls Bayreuth zugewiesen. Es wurden uns mit der Nachricht von der Begründung des Zweigvereines sogleich 13 neue Mitglieder des Patronatvereines angemeldet. Weiteres über die Verhältnisse und die Thätigkeit des Vereines wird seinerzeit an dieser Stelle mitgetheilt werden.

Die neu aufgestellten Statuten des *Wiener akademischen „Wagner-Vereines“* enthalten die folgenden, auch für *unsere* weiteren Zwecke wichtigen Bestimmungen: §. 2 a) Im Allgemeinen stellt sich der Verein die Aufgabe: die Erkenntniss der *Bedeutung Richard Wagner's für die deutsche Kunst und das Leben* durch Besprechungen, Vorträge und Musik-Aufführungen zu erwecken und zu erhöhen und eine stete, feste Verbindung der Freunde des Meisters und seiner Kunst in Wien zu bilden. — b) Im Besonderen verfolgt er als sein Ziel: 1. die Ausführung des Planes Richard Wagner's: *für die dauernde Ermöglichung stylvoller Wiedergebungen von musikalischen und musikalisch-dramatischen Werken deutscher Meister und die Fortsetzung ausserordentlicher Bühnenfestspiele in Bayreuth vollkommen geeignete Künstler in einer unter seiner Leitung stehenden Stylbildungsschule heranzubilden* — und 2. *das Zustandekommen der von dem Meister zunächst in Aussicht genommenen Aufführung seines Bühnenweihfestspieles „Parsifal“ in Bayreuth zu fördern und mit allen zu Gebote stehenden Kräften für die Vermehrung der Mitgliederzahl und des „eisernen Fonds“ des Bayreuther Patronatvereines zu wirken.* — Ferner legt der Vereinsvorstand besonderen Werth auf die, für die grössere Verbreitung seiner Wirksamkeit förderlichen, neuen, erweiterten Bestimmungen über die *Mitgliedschaft* im §. 3: Der Verein besteht aus ordentlichen, ausserordentlichen (unterstützenden) und Ehrenmitgliedern. a) Ordentliches Mitglied kann jeder akademisch Gebildete werden, welcher dem Zwecke des Vereins zu dienen sich verpflichtet. b) *Als ausserordentliche (unterstützende) Mitglieder können dem Vereinszwecke geneigte Herren und Damen in den Verein aufgenommen werden.* — Zu den *Rechten der Mitglieder* gehört: (§. 6 Nr. 3.) der durch die Generalversammlung festzusetzende *Anspruch auf die dem Vereine erworbenen Sitze zu den Bayreuther Festaufführungen.* —

Spenden zum Fonds. — Seit dem Erscheinen des „Aufrufes“ unserer Vertreter sind dem Fonds unseres Vereins, innerhalb zwei Wochen, *vier* Beiträge à *1000 ℳ* (für lebenslängliche Mitgliedschaft), *zwei* Beiträge à *300 ℳ* (für 6 Festspiele) und *zwei* Beiträge à *100 ℳ* (für 2 Festspiele) aus *Graz*, *Munchen*, *Viersen*, *Amsterdam*, *Berlin*, *Cassel* und *Dresden* zugegangen. Dazu kommen die unten näher bezeichneten Vermehrungen des *Bülow-Fonds.* — Ein *Verzeichniss der bisherigen Spenden* (seit 1877) wird zu Anfang des nächsten Jahres unseren Mitgliederndurch diese „Blätter“ mitgetheilt werden. —

Vorträge im Interesse unserer Sache. Unser Herr Vertreter für die *goldene Aue*, Kreisrichter *Brösel* in *Artern*, hat durch Vorträge und Vorlesungen in Artern und einigen Nachbarorten während der letzten Monate unserem Fonds die Summe von *310 ℳ* gewonnen.

Im *Berliner Wagner-Vereine* hielt am *26. November* Herr Dr. *Bernhard Förster* einen Vortrag über: „Richard Wagner als Begründer eines deutschen Styles, mit vergleichendem Blicke auf die Kultur anderer indo-germanischer Nationen.“

Konzerte im Interesse unserer Sache. — Herr *Hans von Bülow* hat am *29. Oktober* zu *Berlin* seine Klaviervorträge *zum Besten des Bayreuther Fonds* mit grössestem Erfolge wiederum begonnen. Das materielle Erträgniss des Abends für unseren Fonds waren 3250 ℳ — Am *24. November* fand ein weiterer Klaviervortrag in *Köln* statt (Ertr.: ℳ 545,10), und am *12. Dezember* ward der Klaviervortrag in *Berlin* wiederholt (Ertr.: 1770 ℳ). —

Der *Richard Wagner-Verein zu Frankfurt a. M.* hatte am *1. November* seinen ersten (musikalischen) Vereins-Abend, mit folgendem Programm: I. Zweiter Akt der „Walküre" (Siegmund: Hr. *F. Gross*, Hunding, Wotan: Hr. Dr. *Krauss*, Sieglinde, Brünnhilde: Frau *Marie Wilt*, Fricka: Frl. *Anna Ethel*); II. Dritter Akt der „Walküre", letzte Scene (Brünnhilde und Wotan w. o.); III. Zweiter Akt der „Götterdämmerung", letzte Scene (Brünnhilde w. o.; Gunther: Hr. *F. Gross*, Hagen: Hr. Dr. *Krauss*); IV. Dritter Akt der „Götterdämmerung", letzte Scene (Brünnhilde w. o.). Die Begleitung ward auf zwei Flügeln von den Musikdirektoren *Julius Kniese* und *Karl Hoffbauer* ausgeführt. —

Vergünstigungen für die Mitglieder des Patronatvereines. — Unseren neuen „*Bestimmungen*", welche den von Worms aus an unsere Mitglieder versandten *Aufruf unserer Vertreter* begleitet haben, war im Anhange auch ein vollständiges Verzeichniss aller bis jetzt den Mitgliedern unseres Vereines gewährten Vergünstigungen ermässigter Preise für Verlagswerke verschiedener Art beigegeben worden. Hieraus haben unsere Mitglieder bereits ersehen, dass ihrem öfters geäusserten Wunsche nach einer Ermässigung der Preise auch für die *musikalischen* Werke Wagner's durch die Firma *B. Schott's Söhne* (Mainz) und *P. Pabst* (Leipzig) in ausgedehntem Maasse entsprochen worden ist, sodass sie jetzt sämmtliche dramatischen Werke des Meisters von „*Rienzi*" bis zur „*Götterdämmerung*" im Klavierauszuge zu 2 und 4 Händen, mit und ohne Text, von dem „*Ring des Nibelungen*" und den „*Meistersingern*" auch die Partituren und die Texte, vom Ersteren zudem die „*Tonbilder* mit einleitendem, verbindendem und unterlegtem Texte", sowie endlich vom „*Parsifal*" die Dichtung in zwei Ausgaben und deren Uebertragung in's Englische, durch Beziehung von der Firma *P. Pabst in Leipzig*, zu bedeutend ermässigten Preisen sich verschaffen können. —

Gegen die Vivisektion.

Diejenigen unserer Mitglieder, welche sich an den Bestrebungen des „internationalen Vereines zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter", entweder durch Zahlung eines beliebigen *Beitrages* (gewöhnlich 3 *M*) oder auch nur durch *Angebung ihres Namens*, behufs Unterstützung einer event. Petition, betheiligen wollen, werden gebeten, sich damit *an die Redaktion der „Bayreuther Blätter"* zu wenden. —

Geschäftlicher Theil.

Rechnungsablage des Vereins-Vorstandes über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronatvereines in den Jahren 1878 und 1879.

(Abschluss am 6. Dezember 1879.)

Einnahmen.

1. Bülow-Fonds	ℳ	16817,15.
2. Schön'sche Stiftung	„	10000,00.
3. Sonstige grössere Spenden	„	15307,03.
4. Jahresbeiträge pro 1878 und 1879	„	45829,72.
Summa	ℳ	87953,90.

Ausgaben.

1. Erhaltung des Theaters	ℳ	5715,92.
Davon ab: Eintrittskarten —	„	1698,30.
	ℳ	4017,62.
2. Verwaltungskosten:		
Drucksachen zur Organisation	ℳ	416,17.
Auslagen der Vertretungen	„	297,92.
Korrespondenz des Vorstandes u. d. Redaktion	„	170,46.
	ℳ	884,55.
3. Herstellung und Expedition der Zeitschrift:		
Papier, Druck, Porti, Ablösung, 1878	ℳ	8228,05.
„ „ „ (bis 10. Stück incl.) 1879	„	2353,08.
	ℳ	10581,13.
4. Honorare für Redaktion und Mitarbeiter	„	4772,70.
Gesammt-Summa	ℳ	20456,00.

NB. Beitrag für 1880!

Im letzten Jahre hat eine Anzahl von bisherigen Mitgliedern die Zahlung ihres Beitrages bis zum äussersten Termine versäumt und dadurch alle Rechte der Mitgliedschaft eingebüsst.

Wir bitten nunmehr alle unsere anderen Mitglieder dringend, zur Vermeidung ähnlicher Verschleppungen und Einbussen, **den Beitrag für 1880 uns spätestens bis zum 1. April des genannten Jahres einzusenden.**

Ueber die Lieferung der „Blätter" im nächsten Jahre.

Die „Bayreuther Blätter" werden im nächsten Jahre erst nach erfolgter Einsendung des Beitrages für 1880 den betreffenden Mitgliedern zugesandt, und dann zugleich die bis zum Einzahlungstage etwa bereits erschienenen Stücke denselben nachgeliefert werden.

Wird das Januarstück gleichwohl noch an sämmtliche bisherigen Mitglieder, welche ihre Beiträge pro 1878 und 1879 bezahlt haben, versandt, so verbinden wir mit dieser Sendung die Bitte, dass diejenigen, welche den Beitrag pro 1880 überhaupt nicht mehr zu zahlen gedenken, uns diess durch Zurücksendung des Januarstückes anzeigen mögen.

Im April nächsten Jahres wird, nach den bis dahin eingegangenen Meldungen, eine neue, vollständige Mitglieder-Liste angefertigt und in den „Blättern" veröffentlicht werden.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter."

Generalregister.

Richard Wagner.

Ein Wort zur Einführung. S. 33. — Wollen wir hoffen? S. 121. — Ueber das Dichten und Komponiren. S. 185. — Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen S. 249. — Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft". S. 299. — Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama. S. 313. —

Carl Friedrich Glasenapp.

Die Kunstschriften Richard Wagner's aus dem Jahre 1849. — I. Die Kunst und die Revolution. S. 89. — II. Das Kunstwerk der Zukunft. 1. S. 153. — 2. S. 229. — III. Schlussbetrachtung. S. 345. —

Armand Pensier.

(E. H. von Stein.)

Ein Chorgesang des Aeschylos (Agamemnon 104—248). S. 359. —

Joseph Rubinstein.

Ueber die Schumann'sche Musik. S. 217. —

Ludwig Schemann.

Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspieles „Parsifal". — Einleitung. S. 12. — I. Die Gral- und die Parzival-Sage in der mittelalterlichen Litteratur. 1. S. 15. — 2. S. 47. — II. Das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". S. 66. — III. Die Bedeutung des „Parsifal" für unsere Zeit und unser Leben. S. 106. —

Hans von Wolzogen.

Im neuen Jahre. S. 1. — Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. — Vorbetrachtung. S. 34. — I. Theil. Der Zustand der Verrottung. S. 37. — 1. Moderne Bildersprache. S. 39. — 2. Falsche Wortanwendungen. a. S. 57. — b. S. 116. — c. S. 135. — 3. Falsche Satzbildungen. S. 168. — Nachtrag zum ersten Theile. S. 196. — II. Theil. Die Entwickelung bis zur Errettung. 1. S. 281. — 2. S. 326. (Verdruckt in 226!) —

Kritik.

Blicke in's Kulturleben von Professor Dr. Wilh. Alex. Freund. Erster Vortrag: Ueber die erziehliche Kraft der Kunst, insbesondere der Musik. Besprochen von *H. v. W.* — I. S. 204. — II. S. 267. —

Geschichtlicher Theil.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus Schiller's Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen"; nebst einem begleitenden Briefe an den Redakteur der „Bayreuther Blätter" von *C. Fr. Glasenapp.* S. 79. 82. —

Auch eine Stimme aus der Vergangenheit (Bettina von Arnim und Beethoven). Von Lic. Dr. Kretzer. S. 149. —

Voltaire als Wagnerianer. Von *Edmond van der Straeten.* Aus dem Französischen S. 244. —

Aus E. T. W. (A.) Hoffmann's Werken. Zusammengestellt von *Martin Plüddemann.* S. 276. —

E. T. W. Hoffmann als Musiker und Schriftsteller über Musik. Von *Martin Plüddemann.* S. 338. (Verdruckt in 238.) —

Mittheilungen aus der Gegenwart.

Neue Vertretungen und Wechsel in Vertretungen.

Barcelona. S. 151. — Elberfeld. S. 364. — Essen. S. 364. — Freiburg im Br. S. 28. — Jena. S. 364. — Leipzig. S. 151. — Moskau. S. 364. — München. S. 311. 364. — Nürnberg S. 28. — Plauen. S. 364. — Pössneck. S. 364. — Rom. S. 364. — Strassburg i. E. S. 311. — Neuer Zweigverein in *Berlin*. S. 364. — Wagner-Verein in *Chicago*. S. 28. —

Nachrichten von Vertretungen und Vereinen.

Bericht des Minden'er Wagnervereines. S. 87. — Bericht des Pfälzer Patronatvereines. S. 87. — Neue Statuten des Wiener akademischen Wagnervereines. S. 365. — Beitritt Sr. Hoheit des Herzogs von Meiningen. S. 28. — Statistik der Blättersendungen des Patronatvereines. S. 55. S. 279. — Austritte aus dem Vereine. S. 364. —

Spenden zum Vereinsfonds.

Stiftung des Herrn Prof. J. Hey. S. 151. — Friedrich Schön'sche Stiftung. S. 152. — Spende eines Ungenannten. S. 152. — Grössere Spenden seit dem „Aufrufe“ der vereinigten Vertreter. S. 365. —

Vorträge im Interesse unserer Sache.

Berliner Wagnerverein. Vortrag des Herrn *Wilhelm Tappert:* „Wagner und sein Verhältniss zur deutschen Presse.“ S. 87. — Vortrag des Herrn Dr. *Bernhard Förster:* „Richard Wagner als Begründer eines deutschen Styles, mit vergleichendem Blicke auf die Kulturen anderer indogermanischen Nationen.“ S. 365. — Vertretung des Patronatvereines für die goldene Aue: Vorträge des Herrn Kreisrichters *Brösel*. S. 365. — Minden'er Wagnerverein: Vortrag des Herrn Lehrers *Fuhlhage* über: „Die germanische Gestaltung der Artus- und Gral-Sage als Vorfabel des Parsifal“. S. 87. —

Konzerte im Interesse unserer Sache.

Klaviervorträge des Herrn *Hans von Bülow:* In Berlin. S. 55. 151. 365. — In Bremen. S. 87. — In Cöln. S. 365. — In Dresden. S. 151. — In Leipzig. S. 151. — Konzert des Herrn *Martin Plüddemann* in Colberg: S. 312. — Berliner Wagnerverein: S. 152. 311. — Frankfurter Wagnerverein: S. 87. 366. — Riga'er Wagnerverein: S. 184. — Wiener akademischer Wagnerverein: S. 214. —

Vergünstigungen für Mitglieder des Patronatvereines.

Ermässigung des Preises für „Das musikalische Drama“ von Ed. Schuré, verdeutscht von H. v. Wolzogen (Leipzig, Edw. Schloemp). S. 29. — Für das Abonnement auf die Zeitschrift „Die Tonkunst“ (Red. und Exped.: Königsberg, A Hahn). S. 88. — Für Kastner's Wagner-Katalog (Offenbach, André). S. 215. — Für „Harmonielehre für Lehrer und Lernende“ von Cyrill Kistler (München, Schmid). S. 311. — Für die Schriften des D. Joaquin Marsillach (Barcelona und Madrid). S. 311. — Für Wagner's musikalische Werke im Verlage von B. Schott's Söhnen (Mainz). S. 311. 366 (Verlag von Schott und von P. Pabst, Leipzig). — *Berichtigung:* Erneuerte Preisermässigung in Betreff der Biographie Wagner's von C. Fr. Glasenapp (Cassel, Maurer). S. 344. (Verdruckt in 244.) —

Litterarische Neuigkeiten.

Wiederholung der Anzeigen aus dem vorigen Jahrgange. S. 29. — R. Wagner, Parsifal, a Festival-Drama, translated into English by L. H. and F. Corder (Mainz, Schott's Söhne). S. 311. — Cyrill Kistler: Harmonielehre für Lehrer und Lernende (München,

Schmid). S. 214. — Hans von Wolzogen: Wagner's Siegfried (Leipzig, Breitkopf und Härtel). S. 88. — Anonym: Aus der Zeit für die Zeit, Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst (Leipzig, Edw. Schloemp). S. 215. — R. Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" (München, Riedel). S. 152. —

Besondere Bemerkungen.

Berichtigung von Herrn Prof. *Ludwig Nohl* zu „Auch eine Stimme aus der Vergangenheit." S. 181. — Bemerkung von Herrn *Wilhelm Tappert* zu dem Zitat aus Luther in „Wollen wir hoffen?" S 215. — Adresse für Anmeldungen zum Eintritt in den Verein gegen die Vivisektion. S. 366. — Berichtigung von Druckfehlern. S. 184 (203). —

Geschäftlicher Theil.

Bekanntmachungen.

R. Wagner: Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines, betreffend die Verschiebung der Aufführung des „Parsifal". S 216 (Verdruckt in 215.) —

Der Vorstand des Vereines: Bestimmungen im Betreff der Jahresbeiträge für 1879. S. 30. — Ueber Rückzahlung der Beiträge an Austretende bis Ende d. J. 1879. S. 312. — Hinweisung auf den Aufruf der vereinigten Vertreter. S. 312. — Mahnung zur Zahlung der rückständigen Beiträge für 1879. S. 344. (Verdruckt in 244.) — Aeusserster Termin für die Zahlung der Beiträge für 1880. S. 368. —

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter": Uebergang der Blätter von Chemnitz nach Bayreuth. S. 30. — Bestimmungen im Betreff der Blätterlieferung 1879: S. 31. — 1880: S. 368. — Ueber Zurücksendung des Januarstückes durch die Austretenden 1879: S. 32. — 1880: S. 368. — Verzeichniss der zum Besten des Fonds, sowie der zu ermässigten Preisen an die Vereinsmitglieder verkauften Verlagswerke. S. 31. 32. (Vervollständigt im „Anhang" zu den „Bestimmungen des Patronatvereines". S u.) —

Rechnungsablage des Vereinsvorstandes

über die Einnahmen und Ausgaben des Bayreuther Patronatvereines in den Jahren 1878 und 1879. S. 367. —

Beilagen.

Zur Benachrichtigung: Zu S 56 — Einladung zum Beitritt in den internationalen Verein zur Bekämpfung der wissenschaftlichen Thierfolter. Zu S. 299. — Aufruf der vereinigten Vertreter, Erklärung des Vereinsvorstandes, „allgemeine und besondere Bestimmungen des Bayreuther Patronatvereines", Anhang: A. Verzeichniss der Vergünstigungen für die Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines, B. Vergünstigungen für den Fonds des Bayreuther Patronatvereines, C. Separatabdrucke aus den „Bayreuther Blättern". (Versendet vom Central-Comité der vereinigten Vertretungen in Worms.) —

Berichtigung: Auf dem Bogen 22 dieses Bandes stehen fälschlich die Seitenzahlen 229—244 anstatt: 329—344.

Im Verlage des Patronat-Vereins.
Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Anhang.

A. Verzeichniss der Vergünstigungen für die Mitglieder des Bayreuther Patronatvereines.

(Verlagswerke zu ermässigten Preisen.)

Alle sub. A. verzeichneten Werke, mit Ausnahme der aus dem Schott'schen Verlage, sind durch Bestellung bei der Redaktion der „Bayreuther Blätter" zu beziehen.

1.	*Bayreuther Blätter, Jahrgang 1878*, nur für Mitglieder verkäuflich (Inhalt: R. Wagner, zur Einführung; Was ist Deutsch? Modern; Publikum und Popularität; Das Publikum in Zeit und Raum; Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876; — grössere Beiträge von O. Eiser, Const. Frantz, C. Fr. Glasenapp, José de Letamendi, J. H. Löffler, H. Porges, O. Schlemm, H. v. Wolzogen.)	*M.*	4. —
2.	*Bayreuther Blätter, Jahrgang 1879*, nur für Mitglieder verkäuflich (Inhalt: R. Wagner, zur Einführung; Wollen wir hoffen? Ueber das Dichten und Komponiren; Ueber das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen; Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber; Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama; — grössere Beiträge von C. Fr. Glasenapp, M. Plüddemann, J. Rubinstein, L. Schemann, Ed. van der Straeten, H. v. Wolzogen.)	„	4. —
	NB. Beide Jahrgänge zusammen, nur für Mitglieder	„	7. —
3.	*Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronatvereines*, ergänzt durch die neuere Geschichte und die neuesten Bestimmungen des Bayreuther Vereines, von *Hans von Wolzogen*	„	1. —
4.	*Probenummer der „Bayreuther Blätter"* vom Januar 1878 (nebst den neuesten Bestimmungen des Bayreuther Vereines)	„	—. 50

Richard Wagner's musikalische Werke (Verlag von Schott Söhnen in Mainz). **Diese Werke sind zu beziehen durch die Firma P. Pabst in Leipzig.**

5.	*Das Rheingold*,	Partitur	*M.*	57. —
6.	„ ,	vollst. Klavierauszug	„	13. —
7.	„ ,	Klavierauszug ohne Text, zu 2 Händen	„	8. —
8.	„ ,	Tonbilder für Pianof., mit unterlegtem Texte	„	5. —
9.	*Die Walküre*,	Partitur	„	85. —
10.	„ ,	vollst. Klavierauszug	„	18. —
11.	„ ,	Klavierauszug ohne Text, zu 2 Händen	„	11. —
12.	„ ,	Tonbilder für Pianof., mit unterlegtem Texte	„	11. —

13.	*Siegfried*, Partitur	M	85. —
14.	„ , vollst. Klavierauszug	„	20. —
15.	„ , Klavierauszug ohne Text, zu 2 Händen	„	14. —
16.	„ , Tonbilder für Pianof., mit unterlegtem Texte . . .	„	8. —
17.	*Götterdämmerung*, Partitur	„	108. —
18.	„ , vollst. Klavierauszug	„	24. —
19.	„ , Klavierauszug ohne Text, zu 2 Händen . .	„	20. —
20.	„ , Tonbilder für Pianof., mit unterlegtem Texte	„	11. —
21.	*Die Meistersinger von Nürnberg*, Partitur	„	95. —
22.	„ , vollst. Klavierauszug . . .	„	25. —
23.	„ , Klavierausz. o. Text, z. 2 Händen	„	13. —

Ausserdem aus demselben Verlage:

24.	*Textbuch* zum *„Ring des Nibelungen"*, broschirt	„	3. —
	gebunden	„	4. —
	einzelne Theile . . à	„	—. 50
25.	*Textbuch* zu den *„Meistersingern von Nürnberg"*, ...	„	—. 50
26.	*Parsifal*, ein Bühnenweihfestspiel, Dichtung	„	2. 25
	„ , als Textbuch	„	—. 50
27.	*Parsifal*, a Festival-Drama, translated into English by *L. H. and F. Corder*	„	—. 60

Die Musikalienhandlung von P. Pabst in Leipzig (Neumarkt 13) verkauft ferner an die Vereinsmitglieder zu ermässigten Preisen:

28.	*Wagner*, fliegender Holländer,	Klavierauszug	8⁰	M	8. —
		„	4⁰	„	13. 60
29.	„ „ „	ohne Text	8⁰	„	4. 80
		„	4⁰	„	12. —
30.	„ „ „	vierhändig	4⁰	„	14. 40
31.	*Wagner*, Tannhäuser,	Klavierauszug	8⁰	„	9. 60
		„	4⁰	„	19. 20
		Volksausgabe	16⁰	„	3. 20
32.	„ „	ohne Text	8⁰	„	6. 40
		„	4⁰	„	12. —
33.	„ „	vierhändig	4⁰	„	16. —
34.	*Wagner*, Lohengrin,	Klavierauszug	8⁰	„	4. 50
		„	4⁰	„	4. 40
35.	„ „	ohne Text	8⁰	„	4. —
		„	4⁰	„	3. —
36.	„ „	vierhändig	4⁰	„	[illegible]. 60
37.	*Wagner*, Tristan und Isolde,	Klavierauszug	8⁰	„	[illegible] 50
		„	4⁰	„	[illegible] —
38.	„ „ „ „	ohne Text	4⁰	„	1[illegible] 60
39.	„ „ „ „	vierhändig	4⁰	„	1[illegible] —
40.	*Wagner*, Rienzi,	Klavierauszug	8⁰	„	1[illegible] —
		„	4⁰	„	1[illegible] —
41.	„ „	ohne Text	8⁰	„	2[illegible] 60
		„	4⁰	„	[illegible] 60
42.	„ „	vierhändig	4⁰	„	1[illegible] —

---

43. *Richard Wagner's gesammelte Schriften und Dichtungen*, 9 Bände. (Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig) . . . broschirt . ℳ
à Band „
gebunden „
à Band . „

44. *Richard Wagner's Leben und Wirken* von *C. Fr. Glasenapp*, 2 Bände. (Verlag von K. Maurer in Kassel) broschirt . . „ 10. —
gebunden . . „ 12. 50
10 Exempl. à „ 9. —

45. *Das musikalische Drama* von *Edouard Schuré*, 2 Theile, verdeutscht von H. v. Wolzogen (Verlag von Ed. Schlömp in Leipzig) „ 4. —
(Inhalt: I. 1. Griechenland, Verbindung der Dichtkunst und der Musik. 2. Geschichte der Dichtkunst von Dante bis Goethe. 3. Geschichte der Musik von Palestrina bis Beethoven. 4. Die Oper. — II. Richard Wagner, seine Werke und seine Idee. Mit 2 Holzschnitten.)

46. *Ricardo Wagner*, ensayo biográfico-critico, por *J. D. Marsillach* (Barcelona) . . . . „ 2. —

47. *Contraréplica*, von dems. (Madrid) . . . . „ 2. —

48. *Richard-Wagner-Katalog* von *E. Kastner*. (J. André, Offenbach) „ 4. —

49. *Harmonielehre für Lehrer und Lernende*, von *Cyrill Kistler*. (M. Schmidt, München) . . . . „ 3. —

50. *Die Tonkunst*, Wochenschrift, herausgegeben von *A. Hahn* (Königsberg) pro Quartal . . . . „ 1. —

51. *Wagner-Medaille*, zur Erinnerung an die Festspiele von 1876, entworfen von Prof. *Wiener*. (C. Thiemo, Leipzig). In Bronze „ 6. 50

B. Vergünstigungen für den Fonds des Bayreuther Patronat-Vereines.

Dem Fonds des Bayreuther Patronatvereines fliessen ganz oder theilweise die Erträgnisse vom Verkaufe der sieben oben *sub. 1—4, 44 (Glasenapp), 48 (Kastner), 49 (Kistler)* angeführten, und ausserdem noch der folgenden Verlagswerke zu:

8. *Die Musik und ihre Klassiker* in Aussprüchen *Richard Wagner's*. (Ed. Schlömp, Leipzig) . . . . broschirt . ℳ 1. 50
gebunden . „ 2. 25

9. *Wagner's Beziehungen zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums*, von *Otto Eiser*. (E. Schmeitzner, Chemnitz) „ —. 60

10. *Richard Wagner's „Der Ring des Nibelungen"*, ein exegetischer Versuch von *Otto Eiser*. (E. Schmeitzner, Chemnitz) . . „ 1. —

11. *Richard Wagner und die nationale Idee*, von Prof. *Adalbert Horawitz*. (J. Guttmann, Wien) . . . . „ 1. —

12. *Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft* von *M. Plüddemann*. (Ed. Schlömp, Leipzig) . . . . . „ —. 60

13. *Die Aufführung von Beethoven's neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth*, von *H. Porges*. (Zu beziehen durch Bestellung bei der Redaktion der „Bayreuther Blätter") . . „ —. 80

13.
1
1

C. Separatabdrucke aus den „Bayreuther Blättern".

1. und 2. Die oben snb. 8 und 9 angeführten Broschüren von *Otto Eiser.*
3. *Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber*, Verfasser der Schrift „die Folterkammern der Wissenschaft", von *Richard Wagner.* (Zu beziehen durch dio Hofbuchhandlung von H. Voigt in Leipzig.)
4. *Ueber Verrottung und Errettung der deutschen Sprache,* von *Hans von Wolzogen.* (Zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung v. Ed. Schlömp in Leipzig.)

Hierzu als Ergänzungswerk: *Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen*, von demselben Verfasser, im gleichen Verlage. (Preis 2 ℳ.)

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

Bayreuther Patronatverein.

(Begründet am 16. September 1877.)

Allgemeine Bestimmungen.

1) Der Verein bezweckt die Ermöglichung einer *dauernden Institution* zur Ausbildung einer klassischen Tradition für die *stylreine Wiedergabe original-deutscher musikalischer und musikalisch-dramatischer Werke.*

2) Dieser Zweck soll erreicht werden durch *periodische Vereinigungen ausgezeichneter musikalischer und theatralischer Kräfte Deutschlands zu geregelten* Uebungen *und daran sich anschliessenden* festlichen Aufführungen *nach der Anleitung Richard Wagner's* in Bayreuth.

3) Die Uebungen und Aufführungen sollen sich sowohl auf die mustergiltige Ausbildung eines *reinen dramatisch-musikalischen Styles,* in der Einstudirung und Darstellung der Werke R. Wagner's, als auch auf die gleiche Ausbildung des entsprechenden *Vortragsstyles für die klassische deutsche Musik der Vergangenheit* (vornehmlich Symphonien und Kammermusik) beziehen.

4) Unter der Leitung Wagner's und der sich ihm hierfür gesellenden künstlerischen Genossen (musikalischen Dirigenten, Kapellmeister) sollen Künstler und technisch bereits ausgebildete Schüler der Konservatorien, durch *gemeinsame Feststellung* dessen, was in der Art der Ausführung der deutschen Meisterwerke verwerflich ist, und was als kanonisch zu gelten hätte, den reinen Kunststyl auszuüben, ihn für alle Folgezeit zu bewahren und als Tradition einer weiteren Pflege zu übergeben, lernen.

5) Für die Zeit ihrer Theilnahme an den Uebungen und Aufführungen in Bayreuth sollen die betreffenden Künstler und jungen Musiker auf Kosten des Vereines entsprechend *honorirt* werden.

6) Die Uebungen und Aufführungen würden in den Sommermonaten, also während der Ferienzeit der meisten öffentlichen Kunstanstalten, stattfinden, in einer Reihenfolge, welche von der finanziellen Lage des Vereines abhängig zu machen ist.

7) *Zutritt zu den Festspielen und sonstigen Aufführungen in Bayreuth erhalten nur die Mitglieder des Patronatvereines, sowie die Ehrengäste desselben,* wozu insbesondere ausgezeichnete lehrende oder lernende, leitende oder ausübende Mitglieder bestehender Kunstanstalten, Kapellmeister, Musikdirektoren, Konzertmeister, Musikprofessoren, Gesangslehrer, Sänger, Orchestermusiker, etc. auszuwählen sein werden.

8) Für andere Personen ist eine Theilnahme an den Uebungen und Aufführungen unzulässig, da diese als festliche Darbietungen von ernsten Studienergebnissen an Mitlernende oder der Idee der Uebungen theilnahmvoll-verständig Zugethane, nicht aber als öffentliche Mustertheatervergnügungen, zu betrachten sind. Die öffentliche Wirkung der in Bayreuth dargebotenen Beispiele stylvoller

13
1
1

Kunstdarstellung wird sich allmählich durch die in unserer Institution mitthätig oder als Publikum belehrten und ausgebildeten Dirigenten und ausübenden Künstler an den dafür bestehenden Theatern und Konzertanstalten zu zeigen haben.

9) Um über den Begriff, das Wesen und die Begründung des höheren Styles dauernd zu belehren, sowie um regelmässige Verbindung mit den Mitgliedern zu haben und ihnen die nöthigen geschäftlichen Mittheilungen machen zu können, wird von Vereinswegen eine Zeitschrift, die *„Bayreuther Blätter"*, herausgegeben.

10) Die Geschäfte des Vereines besorgt der *Vorstand*, der für die sichere und gute Verwaltung der Gelder verantwortlich ist.

11) Der Vorstand beruft nach jedem Festspiele eine Generalversammlung behufs Entgegennahme des Rechenschaftsberichtes und Wahl des Vorstandes für die nächste Festspiel-Periode. Eine Wahl kann nur erfolgen, wenn mindestens 50 Mitglieder ausser dem Vorstande erschienen sind, und es entscheidet dann die einfache Mehrheit aller Anwesenden. Bei geringerer Betheiligung gilt der seitherige Vorstand als wiedergewählt, und er hat dann ausgetretene Vorstandsmitglieder nach eigener Wahl zu ersetzen.

12) Ueber Auflösung des Vereines und Verwendung der vorhandenen Gelder in diesem Falle hat eine nur zu diesem Zwecke berufene Generalversammlung durch einfache Mehrheit aller anwesenden Mitglieder zu entscheiden.

Besondere Bestimmungen.

1. Plan der Festspiele.

Es ist vorläufig eine Folge von festlichen dramatischen Aufführungen *in jedem dritten Jahre* in das Auge gefasst. Diese Folge soll durch das Bühnenweihfestspiel *„Parsifal"* von Richard Wagner eröffnet werden. In den späteren Aufführungsjahren würden dann zunächst andere Wagnerische Werke in mehrfacher Wiederholung, und womöglich immer mehre in einer Gruppe zusammen, zur Darstellung gebracht werden.

Symphonische Uebungen und Aufführungen würden, je nach dem Stande des Vereinsvermögens, in den Zwischenjahren, oder bei Gelegenheit der Versammlung der ausübenden Künstler zu den Festspielen selber, stattfinden.

Genaue Bestimmungen über die Ordnung der Festspiele und symphonischen Aufführungen, sowie über den (für Festspielgäste wahrscheinlich unentgeltlichen) Zutritt zu den Letzteren, bleiben vorbehalten.

2. Spenden und Rechte der Mitglieder.

Um die geplante periodische Folge von Festspielen und Aufführungen *für alle Zeit* zu sichern, ist noch ein Kapital von einer Million Mark nothwendig.

Dieses Kapital ist zusammen zu bringen vornehmlich durch *grössere Spenden zum Fonds des Vereines*, sowie durch die *Jahresbeiträge* der minder bemittelten Freunde der Sache.

Für diese Spenden und Beiträge gelten von nun an bis auf Weiteres die folgenden Kategorien:

I. Einmalige Spende *1000 Mk.* (oder mehr)	Besuchsrecht: *alle* jemaligen Festspielaufführungen (auch Wiederholungen, je nach Wunsch und Möglichkeit);

II. Einm. Spende *100 Mk.* Besuchsrecht: 2 versch. Auff. (od. 1 Auff. u. 2 Wied. ders.)
„ „ *200* „ „ 4 „ „ („ 2 „ u. je 2 „ „)
„ „ *300* „ „ 6 „ „ („ 3 „ u. je 2 „ „)
u. s. f.

Die grösseren Spenden können ev. auch in Raten (grösseren Jahresbeitr.) eingezahlt werden.

III. *Jährlich 15 Mk.* Besuchsrecht: *1 Aufführung* ohne Wiederholung.*)
Die Rechte der Mitglieder sind durchaus persönliche.
Uebertragung des Besuchsrechtes auf andere Personen ist nur nach besonderer Bestätigung durch den Vereinsvorstand erlaubt.

3. Anmeldung und Austritt.

a *Anmeldungen zum Vereine* sind, unter Beifügung der Spende oder des Jahresbeitrages und der *genauen Adresse* des Gebers, sowie dessen etwaiger schon bestimmter Wünsche für den Besuch von Wiederholungen des nächsten Festspieles, entweder direkt persönlich oder durch Vermittelung einer Vertretung, *an den Vereinsvorstand (Adr.* Herr Bankier Friedrich Feustel in Bayreuth*) zu richten.*

b. Der *Austritt* aus dem Vereine geschieht durch Tod oder schriftliche Abmeldung, sowie in Folge der Weigerung, den Beitrag weiter zu bezahlen. Für das Austrittsjahr ist der Beitrag unter allen Umständen zu bezahlen, und *es findet keinerlei Rückzahlung der einmal bezahlten Beiträge statt.* Doch hat der Ausgeschiedene das Recht auf unentgeltlichen Empfang der Vereinszeitschrift bis zum Ende des betreffenden Vereinsjahres.

c. *Wer sich das Recht auf den Besuch des ersten Festspieles* „Parsifal“ *zu sichern gedenkt, möge sich* noch im Jahre 1880 *bei dem Vereinsvorstande zur Mitgliedschaft anmelden.*

Bayreuth, Oktober 1879.
(Beginn des dritten Vereinsjahres.)

Der Vorstand des Bayreuther Patronat-Vereines.

Exemplare dieser „Bestimmungen“ sind vom Vorstande zu beziehen.

---

*) Diese minimalen Ratenspenden beziehen sich stäts nur auf den Besuch des *nächst* bevorstehenden Festspieles. Bei dreijährigen Perioden z. B. hat Derjenige, welcher später als im dritten Jahre vor dem Festspiele eintritt, die bereits fällig gewesenen Jahresraten à 15 Mk. beim Eintritte nachzuzahlen.
Wer das erste Festpiel *(Parsifal) nur einmal besuchen will, hat 1880 also 30 Mk. und 1881: 15 Mk. zu zahlen, falls er nicht lieber gleich 45 Mk. in Summa zahlen will.*

Verzeichniss der Vertretungen des Bayreuther Patronatvereines.

Aachen, Kapellm. W. Wenigmann; *Altenburg*, Kfm. Ed. Schmidt; *Asch*, Musikdirektor Labitzki; *Baden*, Dr. R. Pohl; *Barmen*, Pianof.-Fabr. R. Ibach Sohn; *Basel*, Prof. Fr. Overbeck; *Bayreuth*, Fr. Feustel etc.; *Bern*, Pian. Leop. Brassin, Prof. Oncken; *Berlin*, G. Davidsohn, Th. Barth, O. Eichberg, W. Tappert; *Boston*, J. B. Lang; *Brandenburg*, Musikdir. Thierfelder; *Braunschweig*, Prof. Sommer, Club der Nibelungen (Konditor A. Wagner); *Bremen*, Kfm. Lichtenberg; *Breslau*, Konzertmstr. G. Brassin; *Brieg*, Kantor Jung; *Brüssel*, Pian. Louis Brassin; *Buda-Pest*, v. Michalowich; *Budweis*, Musikdir. Nowotny; *Carlsruhe*, Ingen. E. v. Schilling; *Cassel*, A. Oeehelhäuser, Ernst Gettke; *Charlottenburg*, Musikdir. Lessmann; *Chemnitz*, Buchhändler E. Schmeitzner; *Coburg*, Bankdir. Riemann; *Cöln*, A. Lesimple; *Danzig*, Musikdir. C. Fuchs; *Dessau*, Dr. R. Falckenberg; *Dresden*, Dr. Adolf Stern; *Düsseldorf*, Musikdir. W. Schauseil; *Eisenach*, Musikdir. Prof. Thüreau; *Essen*, Musikdir. Witte; *Frankfurt a. M.*, Frankf. Wagner-Verein: Dr. O. Eiser, Musikdir. Kniese, Banquier M. Gross; *Freiburg i. Br.*, Musikdir. Hermann Dimmler, Banquier Krebs; *Fürth-Nürnberg*, Musikalienhändler H. Zierfuss, Musikalienhändler Schmid in Nürnberg; *Gladbach*, Fabrikant A. Schmidt in Viersen; *Görlitz*, Lehrer Elsner in Hirschberg; *Göttingen*, Dr. L. Schemann; *Goldene Aue*, Kreisrichter Brösel in Artern; *Gotha*, Hofpianist Tietz; *Graz*, Dr. Fr. von Hausegger; *Hamburg*, Organist Armbrust; *Hannover*, Musikalienhändler Simon; *Heidelberg*, Prof. Nohl; *Helsingfors*, Musikdir. Faltin; *Hirschberg*, s. Görlitz; *Jena*, s. Dessau; *Kiel*, Musikdir. A. Keller; *Königsberg*, Musikdir. A. Hahn; *Leipzig*, Prof. Riedel, E. W. Fritzsch, Kfm. Rud. Zenker, Dr. Stade; *London*, Edw. Dannreuther (Jul. Cyriax); *Madrid*, J. Marsillach; *Magdeburg*, Musikdir. Rehling; *Mainz*, J. Fr. Hillebrand, W. Harburger, Dr. Levita, C. Oppenheim, Kapellm. Steinbach, Dr. Strecker (Schott, Söhne); *Mannheim*, Musikalienhändler E. Heckel, Organist Hänlein, Kapellm. Langer, Zeroni jun.; *Mecklenburg*, Hofkapellm. A. Schmitt in Schwerin; *Meiningen*, Hofkapellm. Büchner; *Minden*, Dr. Druffel; *Mühlhausen i. Th.*, Lehrer Dr. Höhel; *München*, Hofkapellm. Lewi, Prof. H. Porges, Prof. J. Hey, Frhr. v. Baligand, Musikalienhändler Reiser; *Neustrelitz*, Hofkapellm. Klughardt; *New-York*, Musikdir. A. Damrosch; *Oldenburg*, Hofkapellm. A. Dietrich; *Pernau*, Kaufmann J. B. Specht; *Pfalz*, Ingenieur C. Jolas, Buchdruckereibes. A. Lauterborn in Ludwigshafen, Banquier Dacqué in Neustadt, Kreisbaurath Siebert in Speyer, Gutsbesitzer E. Stumpf in Dürkheim; *Pössneck*, Lehrer J. H. Löffler; *Posen*, Musikdir. Hennig; *Prag*, R. Schnürdreher; *Regensburg*, Graf du Moulin, Kunsthändler G. Bössenecker; *Riga*, Kapellm. O. Ruthardt, O. Rötscher, G. Engelmann, C. Fr. Glasenapp; *Rom*, Mr. G. Gamberini; *Rostock*, Musikdir. Dr. Kretzschmar, Musikalienhändler Wessel; *Salzburg*, Musikdir. O. Bach; *Schmiedeberg*, s. Görlitz; *Schwarzwald*, Ingenieur Hilpert in Villingen; *Schweinfurt*, G. Raab; *Sondershausen*, Oberbürgermeister Lane, Hofkapellm. Erdmannsdörffer; *Stettin*, Musikdir. R. Seidel, R. Nathusius; *Strassburg*, Dr. O. Meyer; *Stuttgart*, Prof. Pruckner, Musikdir. Lindner; *Turin*, Adv. G. Depanis; *Weimar*, Frhr. v. Loen, Hofkapellm. Lassen, Weim. Wagn.-Ver.; *Wien*, Akad. Wagner-Verein: Dr. L. Koch; Hofkapellm. Richter, Redakteur V. K. Schembera, Musikalienhändler Guttmann; *Winterthur*, Musikdir. Methfessel; *Worms*, Kfm. Fr. Schön; *Würzburg*, Dr. Kliebert, Hofmusikalienhändler A. Ritter; *Zittau*, Musikdir. W. Fischer.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.

AUFRUF.

In Folge der Anzeige von der Verschiebung der Aufführung des Parsifal haben wir uns mit dem Vorstande des Bayreuther Patronatvereines in Benehmen gesetzt und erfahren, dass unser Unternehmen im besten Zuge und die Zahl der Mitglieder in fortwährender erfreulicher Zunahme begriffen ist, so dass am schliesslichen Gelingen nicht mehr gezweifelt werden kann. Es ist aber sehr zu wünschen, dass einerseits die eingehenden Gelder nicht für eine einmalige Aufführung verausgabt werden, ehe der Grundstock genügend vermehrt ist, um unsere Hauptaufgabe, nämlich die dauernde Pflege eines höheren Styles, einer lebendigen Tradition zu ermöglichen, die für die Wiedergabe gerade unserer Kunst, der volksthümlichsten, wirkungsvollsten und zu edler Erhebung geeignetsten von allen, nirgends besteht; andererseits aber müssen wir bestrebt sein, die Institution möglichst bald für die Dauer zu sichern, damit dem alternden Meister Gelegenheit geboten werde, den Rest seiner Tage noch möglichst fruchtbringend derselben zu widmen.

Meister Wagner feiert in nicht ferner Zeit seinen 70. Geburtstag; Niemand ist verstockt genug, seine hohen Verdienste um die deutsche Kunst zu läugnen — möchte ihm das deutsche Volk die Freude bereiten, dass an jenem Tage die Institution in Wirksamkeit, das Ziel erreicht sei, nach dem er, nicht zu seinem eigenen, sondern zum Heile des deutschen Volkes während eines langen Lebens hingestrebt hat: die Institution für reinste Pflege deutscher Kunst!

Es ergeht daher an alle Freunde unserer Sache der Aufruf, hierzu, durch Erhöhung ihres Jahresbeitrages über den für Unbemitteltere festgesetzten Minimalbetrag und besonders durch ausserordentliche Spenden zum eisernen Grundstock behülflich zu sein.

Unser Verein wurde begründet zu dem Zwecke, eine Zentralpflegestätte für Styl und Tradition in das Leben zu rufen;*) waren die Aufführungen des Jahres 1876 ein erster Versuch, freilich ganz ohne vorbereitende Institutionen, ein ernstes Beispiel für stylvolle Kunstdarstellung zu geben, so soll die Aufführung des Parsifal zur Eröffnung des Unternehmens dienen, das es absieht auf dauernde Sicherung reinen Styles für symphonische und musikalisch-dramatische Werke durch lebendige Tradition.

---

*) Die einzelnen Bestimmungen des Vereins sind aus der Beilage zu ersehen.

Aber, sagt Meister Wagner, »nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist Etwas klar zu machen und schliesslich Etwas zu erlernen; um Beispiele wirkungsvoll aufzustellen, gehören sich auf unserem Gebiete aber Musiker, Sänger, endlich ein Orchester.«

Um diese für unsere Zwecke regelmässig zu beschaffen, müssen wir unsere Mittel noch vermehren; könnten wir den Grundstock noch um eine Million Mark erhöhen, so wäre die Institution für alle Zeiten gesichert, und es könnten dann von den Zinsen und den jährlichen Mitgliedschaftsbeiträgen innerhalb von je 10 Jahren bestritten werden: die Kosten für Uebungen und Aufführungen von Festspielen in Zwischenräumen von 3—4 Jahren, sowie von 4—6 Kursen von Uebungen und Aufführungen symphonischer Werke unserer grossen Klassiker der Vergangenheit.

Je rascher und mit je grösserem Eifer wir uns vereinigen um jene Summe aufzubringen, desto sicherer und eher werden wir zur Aufführung des Parsifal gelangen, desto eher und desto mehr Rechte, d. h. genussreiche Aufführungen überhaupt, haben wir zu erwarten.

Eine Million Mark! Soviel haben wir schon einmal aufgebracht für den Bau des Festspielhauses und die Festspielaufführungen 1876; sollte es nicht möglich sein, die gleiche Summe noch einmal aufzubringen, um so diese segensreiche Institution für die Dauer zu sichern? Sollten nicht in unserem Vaterlande Viele sich finden, die auf eine ernste Anregung hin sich zu einer hochherzigen Gabe entschliessen für einen so idealen Zweck? Sollte nicht, wer für das vorübergehende Unternehmen 1876 Mk. 900 gegeben, wem dort eine erhebende Erfahrung zu Theil wurde von der grossartigen Wirkung stylvoller Kunstdarstellung, wem dort oder bei der Aufführung eines Werkes aus unserer älteren klassischen Musik unter Wagner's Leitung ein Strahl des Geistes in's Herz gedrungen ist und ihm die Göttlichkeit reiner Kunst verkündete, sollte es diesem nicht möglich sein, ein Mal noch zur Höhe des eigentlichen Patronatsgedankens sich zu erheben und ein Mal noch eine ähnliche Summe*) und Mehr zu geben, um für unser Volk solche Beispiele stylvollster Kunstpflege für alle Zeiten zu sichern, sich selbst aber durch seine Gabe auch die grösseren Rechte zu erwerben?

Und sollte nicht bei Tausenden von Deutschen das vaterländische Gefühl sich regen, wenn sie erkennen, dass hier endlich der Keim eines wahrhaft deutschen Nationaltheaters zum Wachsthum und Gedeihen gebracht werden soll, und dass wir Deutsche dafür einen Künstler besitzen, dem selbst seine Gegner die grossartigste Begabung für Leitung stylvoller Aufführungen nicht abstreiten können, einen Künstler, der auf dem Gebiete seiner Kunst so Grossartiges geschaffen hat, wie kein Anderer vor ihm?

---

*) S. die betreffenden §§ in den Vereinsbestimmungen.

Wohin ist all der furchtbare Lärm um Tannhäuser, Lohengrin, die Meistersinger, Tristan und Isolde u. s. w.? Das Volk beweist durch den Besuch der Wagner'schen, unverhältnissmässig öfter als alle anderen aufgeführten Kunstwerke, dass es diese zu seinen Lieblingen erkoren hat, und auch in der so lange hartnäckig feindlichen Presse legt sich allmälig der Groll. Gehet hin in die Aufführung dieser herrlichen Schöpfungen, und wenn Euch trotz der oft mehr als unzureichenden Darstellung der inbrünstig fromme Gesang der Pilger, das rührende Lied des Hirten oder des edlen Ritters Wolfram, wenn Euch die Klänge des heiligen Grales das Herz bewegt haben, wenn Ihr in diesem treuen Hans Sachs, in dieser heiligen Elisabeth und der selbst gegen ihre Feindin edelmüthigen Elsa *Eurem deutschen Wesen verwandte Züge* gefunden habt; wenn Ihr endlich Euch vor die Seele führt, in wie elementaren und ergreifenden Zügen die Regungen des menschlichen Herzens geschildert sind in »Tristan und Isolde« und im »Ring des Nibelungen«, und endlich in wie wundervoller Weise in der Dichtung des »Parsifal« Kunst und Religion sich verbrüderten — dann fraget Euch, ob nicht das deutsche Volk Ursache hat, stolz zu sein auf diesen Künstler, stolz und ihm dankbar, und ob Ihr, die Ihr selbst dieses Volk seid, ob Ihr Euch nicht berufen fühlet zu verhindern, dass dieser alternde Meister, dieser Einzige uns dereinst verlasse, ohne dass das deutsche Volk ihm die Möglichkeit verschafft hätte, seinen fruchtbarsten Gedanken für uns auszuführen?

Es muss endlich einmal aufhören, dass man nur den Verstorbenen Denkmäler setzt, womit man die Sünden abzuwaschen sucht, die man an den Lebenden begangen hat. Hier ist Gelegenheit, einem wahrhaft verdienstvollen Lebenden *ein National dank- und Denkmal* zugleich zu begründen; *eine Institution, die, selbst lebendig, noch auf ferne Geschlechter das Füllhorn ihrer Gaben auszuschütten vermag!*

Wir Deutsche sind nicht so arm, als uns vielfach gesagt wird, wir haben nur noch wenig die Gewohnheit, für allgemeine, ideale Zwecke äussere Opfer zu bringen.

Sollte aber nicht Mancher eine Freude daran empfinden, bei eigenen Lebzeiten für einen so hohen Zweck im Interesse der Allgemeinheit *eine grössere Stiftung* zu machen? Und sollten wirklich in dem Volke Herder's, Lessing's, Schiller's, Goethe's, Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Wagner's die Lehren dieser Meister so wenig Wurzeln gefasst haben, dass in dem Augenblicke, wo die Möglichkeit besteht, alle ihre Forderungen für das Theater in die Wirklichkeit zu übersetzen, dass da die Berufenen zögern sollten, aus den Worten Thaten werden zu lassen?

Möchte doch der Adel der deutschen Nation dem *Beispiele der unserer Sache wohlgeneigten Fürsten* folgen und sich für die Kunst erwärmen, die das *Volk* zu veredeln berufen ist, möchten die Rentiers, die reichen deutschen Banquiers, Kaufleute und Industriellen ihrer Kulturmission auch auf diesem Gebiete

sich erinnern, der deutsche Bürgerstand, das deutsche Volk sich besinnen auf die Pflicht, die Kunst zu unterstützen, auf die Pflicht der Dankbarkeit gegen einen deutschen Künstler, der Unsägliches für es gelitten hat, dem inmitten scheinbarer Erfolge das Herz blutete, weil er sah, wie schmählich oft die hehre Kunst behandelt, in wie arger Entstellung seine und unserer grossen Klassiker Werke seinem Volke vorgeführt werden!

Wahrlich, hier ist Etwas gut zu machen und etwas Gutes zu schaffen. Und wer nicht in der Lage ist, selbst ein Opfer zu bringen für ein der Allgemeinheit segensvolles Ideal, der möge sich rühren und das Beispiel Anderer nachahmen, die in den kleinsten Städten durch Beredungen, durch Vorträge, Konzerte, Sammlungen u. s. w. sowohl Mitglieder als auch Nichtmitglieder zu grösseren und kleineren Spenden veranlasst haben; so ist für Jeden Gelegenheit, für die ideale Sache sein Scherflein beizutragen, und auch die kleinste Gabe hat Werth, wenn sie uns allgemeinere Theilnahme kund thut.

Wohlan, Ihr Alle, denen dieser Mahnruf zukommt, raffet Euch auf und vergesset für einen Augenblick des Tages materielle Geschäfte. Bedenket, dass Kunst und Religion Geschwister sind, dass die Kunst berufen ist als Bildungsmittel auf das Gemüth des Volkes zu wirken; dass unecht wiedergegeben, auch die echteste Kunst diese veredelnde Kraft verliert!

Bedenket, dass, während die anderen Künste sich zumeist in die Häuser der Reichen zurückgezogen haben, unsere Kunst vor allen eine öffentliche ist, und dass unsere Institution bezweckt, dieser Kunst wieder allgemein das Ansehen eines Mittels für Volksbildung zu verschaffen, wie es bei früheren Kulturvölkern in ähnlicher Weise schon der Fall war, und wie es so gewiss wieder zur Wirklichkeit werden wird, als wir in edler Kultur voranschreiten. Denn Kunst und Kultur stehen in unlösbarem Zusammenhange; nun lasst uns sehen, ob wir Deutsche fähig sind, eine so hochbedeutende Kunsterscheinung in ihrer Kulturbedeutung zu würdigen und ihr zum Leben zu verhelfen! —

October 1879.

Friedrich Schön, Worms.
Dr. **Richard Pohl**, Baden-Baden.
Musikdirektor **L. Brassin**, Bern.
Professor Dr. **Aug. Oncken**, Bern.

August Lesimple, Köln.
B. Schott Söhne, Mainz.
Emil Heckel, Mannheim.
Dr. **Oskar Meyer**, Strassburg.

Beiträge werden entgegengenommen durch die Vertreter des Vereins sowie durch unseren Verwaltungsrath, Adr. Herrn Banquier **Friedrich Feustel** zu Bayreuth.

Wegen weiterer Exemplare dieses Aufrufes nebst den beiliegenden Bestimmungen des Bayreuther Patronatvereins behufs Vertheilung auch ausserhalb unseres Vereins wende man sich an Herrn **Friedrich Schön**, Worms.

Mahlau & Waldschmidt, Frankfurt a. M.

Erklärung des Vereinsvorstandes

an die Vertreter und Mitglieder des Bayreuther Patronat-Vereines.

Die Kenntniss von der Existenz und den Zwecken des Bayreuther Patronat-Vereines ist bisher auf engere Kreise beschränkt geblieben. Es musste für unstatthaft gelten, hierfür von Bayreuth aus, als von der Pflegestätte für das Ideale, in grösserem Maasse zu agitiren, wogegen es den ausserhalb Bayreuth's lebenden Freunden der Sache überlassen bleiben musste, zur Verwirklichung des Idealen das Ihre zu thun. Diesen also liegt es ob, von aussen her, in völlig freier Weise, sei es durch eigene Beisteuer oder durch Privatsammlungen, durch Einzelwerbungen oder durch besondere Unternehmungen, jedenfalls durch möglichste Verbreitung der Kenntniss unseres Zweckes, die nothwendigen Mittel für die Förderung und Sicherung des Bayreuther Unternehmens dem Meister zu beschaffen, der alsdann zu jeder künstlerischen That bereit sein wird.

In diesem Sinne und zur Anregung einer solchen gemeinsamen, freien Thätigkeit unserer Mitglieder hat eine Vereinigung von Vertretern den beifolgenden Aufruf an die Freunde unserer Sache erlassen, den wir mit dem Wunsche begleiten, dass er eine allgemeine rege Betheiligung an der damit angebahnten erneuten und erweiterten Thätigkeit zur Bekanntmachung und Fundirung unseres Unternehmens zur Folge haben möge!

Zur Erleichterung dieser Agitation erlauben wir uns unsererseits, anstatt der früheren „Benachrichtigung", eine Zusammenstellung der jetzt und bis auf Weiteres geltenden „Bestimmungen" über die Vereinsverhältnisse beizufügen.

Wir haben darin vornehmlich die bisher nur in allgemeinster Fassung geltende Bestimmung über **grössere einmalige Fondsspenden** in besondere Abstufungen mit entsprechenden, genau bestimmten **Rechten** eingetheilt, welche nach der Norm der bisherigen, für's Erste auch noch daneben fortbestehenden, Minimalbeiträge berechnet sind. (S. § 2 der „Besonderen Bestimmungen"). Damit ist Jeder in den Stand gesetzt, durch eine verhältnissmässig geringe Gabe auf längere Dauer das Recht der Theilnahme an den periodischen Wiederholungen der Bayreuther Festspiele, sowie an den Wiederholungen derselben Aufführung, je nach Wunsch sich zu sichern und damit das ganze Unternehmen in nicht allzuferner Zeit ermöglichen zu helfen.

Für unsere Vertreter und Mitglieder heben wir schliesslich noch die folgenden wichtigen Punkte besonders hervor.

1) Unsere Vertreter mögen bei der Annahme neuer Mitglieder darauf halten, dass nur wirklich minder Bemittelte von dem Vorrechte der Minimal-Jahresbeiträge (15 ℳ) Gebrauch machen, wogegen Bemitteltere, welche für unsere Sache mehr zu thun im Stande sind, zu grösseren Jahresbeiträgen resp. einmaligen Spenden (von 100 ℳ aufwärts) heranzuziehen sind. Von der Zahl und der Grösse solcher Spenden ist die Beschleunigung und die weitere Ausdehnung des projektirten Festspiel-Unternehmens abhängig.

2) Unsere **bisherigen Mitglieder**, welche bis Ende 1880 im Ganzen 45 ℳ Jahresbeiträge gezahlt haben werden, behalten nach wie vor das Recht zum einmaligen Besuche der ersten Aufführung des „Parsifal". — Auch sie sind aber darauf aufmerksam zu machen, dass es in ihrem eigenen Interesse liege, entweder durch Fortzahlung des Jahresbeitrages in den folgenden Jahren, oder besser noch: durch Zusammenfassung mehrer Jahresbeiträge zu einer einmaligen grösseren Spende (von mindestens 100 ℳ), sowohl den Genuss des zunächst zu erwartenden Festspieles sich zu beschleunigen, als auch weitere Rechte, zumal in Bezug auf die Wiederholungen des Festspieles, nach Angabe unserer neuen „Besonderen Bestimmungen" (§ 2), sich zu erwerben.

Bayreuth, im Oktober 1879.

Der Vorstand des Bayreuther Patronat-Vereines.

Druck von Th. Burger, Bayreuth.